ছশ বছৰৰ অসমীয়া নাটক ঃ
পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন

ছশ বছৰৰ অসমীয়া নাটক ঃ
পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন

সম্পাদক ঃ ড° অজিৎ শইকীয়া

পথাৰ প্ৰকাশন
দুলীয়াজান

Chasha Bacharar Asomiya Natak : Parampara aru Parivartan
(Six Hundred Years of Assamese Drama : Tradition and Changes) : A collection of critical essays on Assamese dramatic history, trends, plays, playwrites, changes etc. compiled and edited by Dr. Ajit Saikia, published by **PATHAR**, Duliajan. Printed at Associated Printers, Duliajan, Assam.
First Edition : February, 2008. Copyright reserved by PATHAR.
Price : Rupees Two Hundred Ninety only.

ছশ বছৰৰ অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন ঃ অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাস, নাট্যধাৰা, নাটক আৰু ইয়াৰ বিৱৰ্তন বিষয়ক ড° অজিৎ শইকীয়া সম্পাদিত সমীক্ষাত্মক আৰু আলোচনাত্মক গ্ৰন্থ। *পথাৰ*, সামাজিক-সাংস্কৃতিক কৰ্ষণভূমি, অসম (দুলীয়াজান)ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত আৰু এচ'ছিয়েটেড প্ৰিণ্টাৰ্ছ, বি.অ.চি. গেট, দুলীয়াজান-৭৮৬৬০২-ত মুদ্ৰিত। **মূল্য ঃ ২৯০.০০ টকা মাত্ৰ।**
প্ৰথম প্ৰকাশ ঃ ফেব্ৰুৱাৰী, ২০০৮ চন।

বেটুপাত ঃ শ্যামকানু বৰঠাকুৰ, ক'লকতা
অক্ষৰ বিন্যাস ঃ নৱজ্যোতি শইকীয়া, মুকুট কুমাৰ শৰ্মা, শান্তপ্ৰতিম বৰুৱা, নিপন শেনচোৱা, নিৰ্মালি শইকীয়া

সম্পাদনা সমিতি

মুখ্য উপদেষ্টা ঃ	**ড° পোনা মহন্ত** **ড° বসন্ত কুমাৰ শৰ্মা**
উপদেষ্টা ঃ	**শ্ৰীযুত ৰফিকুল হোছেইন** **শ্ৰীযুত গোপাল শইকীয়া**
সভাপতি ঃ	**শ্ৰীযুত পাৰ্থপ্ৰতিম বৰুৱা**
সম্পাদক ঃ	**ড° অজিৎ শইকীয়া**
সহযোগী ঃ	**শ্ৰীযুত পবিত্ৰ চেতিয়া** **ড° সত্যকাম বৰঠাকুৰ** **শ্ৰীযুত ভৰত চুতীয়া**

পথাৰৰ সভাপতিৰ একাষাৰ

দুশ বছৰৰ অসমীয়া নাটক : পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন নামৰ এই গ্ৰন্থখন আপাত দৃষ্টিত দুশ বছৰৰ অসমীয়া নাটকৰ ইতিবৃত্ত যেন অনুমান হ'লেও, পাঁচোটা অধ্যায়ৰ গ্ৰন্থখনিত প্ৰকৃতাৰ্থত সন্নিৱিষ্ট হৈছে - নানা বৰ্ণীয়া নাট্যানুভূতিৰ ব্যাপক সৃষ্টিসমূহৰ। অভিজ্ঞ লেখক, নাট্যকাৰ, নাট্যশিল্পীসকলৰ জ্ঞানপুষ্ট ৰচনাৰাজিয়ে সকলো নাট্যপ্ৰেমী ৰাইজকে কেৱল নহয়, কলাকৃষ্টিৰ বিদ্যাৰ্থীসকলকো উপকৃত কৰিব বুলি আশা কৰা হৈছে।

একত্ৰিত মঞ্চত উপৱিষ্ট হোৱা বিভিন্ন বিদ্বান ব্যক্তিসকলৰ একাত্মক নাট্যচিন্তা সন্নিৱিষ্ট কৰি গ্ৰন্থন কৰা এই গ্ৰন্থখনে আশাকৰোঁ অসমীয়া স[illegible] এটা অভাৱ পূৰাবলৈ সক্ষম হ'ব। ড° অজিৎ শইকীয়াৰ অক্লান্ত শ্ৰম [illegible] [illegible] ফলশ্ৰুতি এই গ্ৰন্থ বুলি ক'লেও বঢ়াই কোৱা নহয়। 'সামাজিক-সাংস্কৃতিক কৰ্ষণভূমি' - পথাৰৰ নাট্যকৰ্মীবৃন্দৰ ঐকান্তিক পৰিশ্ৰমৰ অন্য এক সুফল হ'ব এই গ্ৰন্থখনৰ প্ৰযোজনা তথা প্ৰকাশৰ ব্যৱস্থা। তদুপৰি একোটা নাট্য অনুষ্ঠানৰ উদ্যোগত এনে এখন গ্ৰন্থ প্ৰকাশ কৰাৰ দৃষ্টান্ত ৰাখিবলৈ সক্ষম হোৱা বাবে আমিও গৌৰৱান্বিত।

গ্ৰন্থপ্ৰেমী, নাট্যপ্ৰেমী তথা বিদ্বান সমাজৰ বাবে এই গ্ৰন্থখন যেন নাট্যচৰ্চাৰ সম্পদ হয়, কিবা প্ৰকাৰে কামত আহে তাৰ আশাৰেই -

গোপাল শইকীয়া, সভাপতি,
পথাৰ (সামাজিক-সাংস্কৃতিক কৰ্ষণ-ভূমি)
দুলীয়াজান, অসম।

সম্পাদনা সমিতিৰ সভাপতিৰ কলম

ভাৰতবৰ্ষৰ উত্তৰ-পূবৰ ৰাজ্য অসমৰ এক প্ৰধান উদ্যোগ হৈছে 'অইল ইণ্ডিয়া লিমিটেড'। কেৱল ৰাজ্যৰ অৰ্থনীতিলৈকে নহয়, এই উদ্যোগটিয়ে ৰাষ্ট্ৰীয় অৰ্থনীতিলৈয়ো এক গুৰুত্বপূৰ্ণ অৱদান আগবঢ়াই আহিছে। এই তৈল উদ্যোগটোক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই গঢ়ি উঠিছে অসমৰ পূব প্ৰান্তত অৱস্থিত দুলীয়াজান নামৰ সৰু নগৰখন। উদ্যোগক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই গঢ়ি উঠা বাবে স্বাভাৱিকতে এই নগৰখনত দেশৰ বিভিন্ন ধৰ্ম, জন-সম্প্ৰদায় আৰু ভাষা-ভাষী লোকে একেলগে বসবাস কৰিবলৈ বাধ্য হৈছে। এনে উমৈহতীয়া জীৱন-চৰ্যাই ইয়াৰ সমাজখনক যেনেকৈ বিচিত্ৰতাৰ মাজত ঐক্য প্ৰদান কৰিছে, সেইদৰে সমাজ-জীৱনৰ গাঁথনিকো ৰমণীয় কৰি তুলিছে। আপাততঃ যন্ত্ৰজৰ্জৰ আৰু ব্যস্ততাভৰা যেন লাগিলেও দুলীয়াজানৰ জীৱন-শৈলীতো আছে যেন এক নান্দনিক লয়-লাস, ছান্দিক গতিশীলতা, জীৱনক জীপাল কৰিব পৰা সঞ্জীৱনী-সুধা।

দুলীয়াজানৰ আটিল ব্যস্ততাময় শৃংখলিত জীৱন-প্ৰবাহৰ মাজতো 'জীৱনটোক অকণমান জীৱনমুখী চিন্তাৰে জুমি চোৱা'ৰ বাবে বহুজনে ব্যক্তিগত বা সামাজিকভাৱে বিভিন্ন সময়ত চেষ্টা কৰি আহিছে। এনে জীৱনমুখী কলাত্মক চিন্তাৰ ফলতে সৃষ্টি হৈছে বহুতো সামাজিক-সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানৰ। ইয়াৰ '*পথাৰ*' নামৰ অনুষ্ঠানটোও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। চৌপাশৰ সমাজ আৰু নতুন প্ৰজন্মক লৈ *পথাৰ*ৰো আছে অযুত সপোন। ইতিমধ্যে বয়সৰ লেখেৰে পথাৰে কেইবাটাও বসন্ত গৰকিলে। এইখিনি সময়ৰ ভিতৰতে *পথাৰ*-এ সীমিত সা-সুবিধাৰ মাজতে অঞ্চলটোত সুস্থ সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক পৰিবেশ গঢ় দিয়াৰ যৎপৰোনাস্তি চেষ্টা চলাই আহিছে। এটা চালুকীয়া বেচৰকাৰী অনুষ্ঠান হিচাপে প্ৰতি বছৰে একোখনকৈ শিশুনাট কৰ্মশালা পতা, ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ স্মৃতিত 'ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া সোঁৱৰণী নাট সমাৰোহ' অনুষ্ঠিত কৰা আদি *পথাৰ*ৰ নিয়মীয়া কাৰ্যসূচী। ইতিমধ্যে প্ৰবীণ নাট্যকৰ্মীৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সৰু সৰু স্কুলীয়া ছাত্ৰ-ছাত্ৰীলৈকে লৈ *পথাৰ*-এ গঢ়ি তুলিছে এদল সক্ৰিয় নাট্যকৰ্মী।

ঘাইকৈ নাট্য অনুষ্ঠান হিচাপে পথাৰ-এ নাটক-বিষয়ক কৰ্মশালা, প্ৰশিক্ষণ, আলোচনা-চক্ৰ, নাট সমাৰোহ আদি পাতি আহিছে যদিও এইবিলাকৰ উপৰিও অনুষ্ঠানটোৱে আৰু ‘কিবা-কিবি ধুনীয়া কাম কিছুমান’ কৰাৰ সপোন পুহি ৰাখিছে। এনে কিবা-কিবিৰ ভিতৰত নাটক বিষয়ক এখন গ্ৰন্থও হ’ব পাৰে। নাটকৰ উৰ্বৰা-অনুৰ্বৰা ক্ষেত্ৰখনক কাম কৰি থাকোঁতে বহু সময়ত আমি নাটকৰ বিভিন্ন দিশ সামৰা গৱেষণা-ধৰ্মী এখন গ্ৰন্থৰ প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰি আহিছো। এই গ্ৰন্থ অসমীয়া নাটকৰ বিকাশৰ এক ৰূপৰেখাও হ’ব পাৰে অথবা নাটকৰ গতি-প্ৰকৃতি বিষয়ক এখন বিশ্লেষণাত্মক গ্ৰন্থও হ’ব পাৰে। কামটোৰ বাবে আমাৰ ইচ্ছা আছিল, হেঁপাহো আছিল, কিন্তু কিছুমান কথা ভাবি সাহস গোটাব পৰা নাছিলো। দুলীয়াজানৰ এজন অগ্ৰণী লেখক, নিবন্ধকাৰ ড° অজিৎ শইকীয়াক কামটোৰ গুৰু দায়িত্ব দিয়াৰ পাছত তেখেতে আগ্ৰহেৰে হাতত উজান দিয়াত এনে লাগিছে পথাৰৰ এটা বহুদিনীয়া সঁপোন যেন ফুল হৈ ফুলিবলৈ ধৰিছে। শইকীয়াই তিনি বছৰে যথেষ্ট পৰিশ্ৰম কৰি কামটো প্ৰায় সমাধা কৰিছে। ***দুশ বছৰৰ অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন*** শীৰ্ষক এই গ্ৰন্থখনিয়ে ছাত্ৰ-ছাত্ৰী, পঢ়ুৱৈ আৰু নাট্যকৰ্মীসকলক অসমীয়া নাটক সম্পৰ্কে কিছু সম্ভেদ দিব পাৰিব বুলি আমাৰ বিশ্বাস। এই প্ৰচেষ্টাক বাস্তৱ ৰূপ দিয়াটো অকলৈ পথাৰৰ পক্ষে সম্ভৱ নহয়। বিশেষকৈ মোটা কলেৱৰৰ গ্ৰন্থ এখন প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োজন হোৱা পুঁজি পথাৰৰ নাই। ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ জলকণিকাৰে সাগৰ সৃষ্টি হোৱাৰ দৰে পাঠকসকলৰ পৰা গ্ৰন্থখনৰ বাবদ অগ্ৰিম ধন লৈহে আমি এই কামত আগবাঢ়িব পাৰিছো। সেয়ে গ্ৰন্থখনলৈ মূল্যবান লেখা আগবঢ়োৱাৰ লগতে বিভিন্ন দিহা-পৰামৰ্শ দিয়া লেখকসকল যিদৰে আমাৰ কৃতজ্ঞতাৰ পাত্ৰ, সেইদৰে পঢ়ুৱৈ তথা গ্ৰাহকসকলো আমাৰ ধন্যবাদৰ পাত্ৰ।

সেৱাৰে –

পাৰ্থপ্ৰতিম বৰুৱা
সভাপতি, সম্পাদনা সমিতি
দুশ বছৰৰ অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন

সাধাৰণ সম্পাদকৰ মনৰ কথা

তৈল নগৰী দুলীয়াজানৰ কল-কল্লোলময় ব্যস্ততাভৰা জীৱন-জীৱিকাৰ পৰা অলপ আঁতৰি আহি জীৱনটোক এক নান্দনিক দৃষ্টিৰে চোৱাৰ পৰিণতিতে ২০০২ চনত কেইজনমান উদ্যোগী ব্যক্তিৰ চেষ্টাত জন্ম হৈছিল নগৰখনৰ অন্যতম সামাজিক-সাংস্কৃতিক কৰ্ষণ-ভূমি 'পথাৰ'ৰ। পথাৰ নামটোতেই নিহিত হৈ আছে আজন্মৰ সৃষ্টিৰ সপোন। সামাজিক-সাংস্কৃতিক কৰ্ষণ-ভূমি পথাৰৰ লক্ষ্যই হৈছে মানুহ, সমাজ আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰগাঢ় আত্মীয়তাৰ বন্ধনেৰে দেশ, জাতি, সমাজ আৰু মানুহৰ সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক দিশৰ উৎকৰ্ষ সাধন কৰা। পথাৰ-এ বিশ্বাস কৰে যে, যি সংস্কৃতিয়ে মাটি আৰু মানুহৰ কেঁচা ঘামৰ গোন্ধ আৰু পথাৰৰ বোকা-পানীৰ সংস্পৰ্শ লাভ কৰিব নোৱাৰে সেই সংস্কৃতিয়ে সমাজ আৰু মানুহৰ উমাল বুকুৰ নিবিড় সান্নিধ্যৰ পৰাও বঞ্চিত হয়।

পথাৰ-এ নিজৰ নাট সম্পৰ্কীয় কৰ্মসূচীৰ জৰিয়তে অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে দুলীয়াজান তথা অসমৰে পৰা মৰম বুটলিবলৈ সক্ষম হৈছে। নাটক-মঞ্চায়নৰ জটিল আৰু যৌগিক জগতখনত লাগি থাকিলেও নাটক-সম্পৰ্কীয় গ্ৰন্থ প্ৰকাশৰ দৰে কিবা এটা স্থায়ী কাম কৰাৰ হেঁপাহ বহু দিনৰে পৰা আছিল পথাৰৰ। প্ৰস্তাৱিত গ্ৰন্থখনৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কত প্ৰথমতে আমাৰ কিছু অসুবিধা হৈছিল। শেষত সিদ্ধান্ত লোৱা হ'ল যে, পথাৰৰ দ্বাৰা এনে এখন গ্ৰন্থ প্ৰকাশ কৰা হওক যিখন গ্ৰন্থ নাটক ৰচনাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ইয়াৰ বিষয়-বৈচিত্ৰ্য, কলা-কৌশল সম্পৰ্কীয় কাৰিকৰী দিশ, শেহতীয়া পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা, নিৰ্বাচিত অসমীয়া নাট্যকাৰৰ নাট্যৰীতি আদি বিভিন্ন দিশৰ প্ৰণালীবদ্ধ আলোচনা সম্বলিত হয়। তদুপৰি আমি আশা কৰিছিলো যে, গ্ৰন্থখনে যাতে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এটি পূৰণা অভাৱ পূৰ কৰে, আৰু লগতে ছাত্ৰ, গৱেষক, নাট্যকাৰ, নাট্যকৰ্মীৰ লগতে দৰ্শক-শ্ৰোতাৰো উপযোগী হয়।

নিজৰ সিদ্ধান্তক কাৰ্যকৰী ৰূপ দিয়াৰ বাবে সম্পাদনা সমিতিয়ে সম্পাদক ড° অভিজিৎ শইকীয়াৰ নেতৃত্বত যোৱা তিনিটা বছৰে যি ধৈৰ্য আৰু নিষ্ঠাৰ পৰিচয় দিলে তাৰ বাবে তেখেতসকলক ধন্যবাদ দিয়াৰ ভাষা নাই। গ্ৰন্থখনিৰ লগত জড়িত লেখক, পৰামৰ্শদাতা, গ্ৰাহক আৰু অন্যান্য হিতৈষী ব্যক্তিসকলৰ শলাগ ল'লো। গ্ৰন্থখনে পাঠক সমাজৰ আদৰ পালে উৎসাহিত হ'ম।

পবিত্ৰ চেতিয়া, সাধাৰণ সম্পাদক,
পথাৰ (সামাজিক-সাংস্কৃতিক কৰ্ষণ-ভূমি)
দুলীয়াজান, অসম।

সম্পাদকীয়

নাটক এবিধ যৌগিক অথচ, এক বিশুদ্ধ কলা। কিন্তু ইয়াক আকৌ বিশুদ্ধ সাহিত্য বুলি কোৱা নহয়। কিয়নো পাঠ্য আৰু শ্ৰাব্য কলা হিচাপে স্বীকৃত হোৱাৰ উপৰিও ই দৃশ্য কলাও। এই তিনি প্ৰকাৰৰ কলাৰ সংমিশ্ৰিত ৰূপ হোৱাৰ বাবেই সাহিত্যৰ আন শাখাতকৈ নাটকৰ আলোচনা তথা বিচাৰ-বিশ্লেষণ কিছু ক্ষেত্ৰত অলপ জটিল আৰু কষ্টসাধ্য।

মানৱ সভ্যতাৰ বিকাশৰ লগত নাটকৰ এক অংগাংগী সম্বন্ধ আছে। মানুহে মনৰ ভাব বিনিময় কৰিবলৈ ভাষা সৃষ্টি কৰাৰ আগেয়ে হয়তো জন্ম হৈছিল নাটকৰ। মনত উদ্ভূত হোৱা বিভিন্ন অভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰিবলৈ সৃষ্টিৰ আদিতে মানুহে যি অংগি-ভংগিৰ সহায় লৈছিল সেয়ে হৈছে নাটকৰ আদিপাঠ। মানৱ মনৰ সূক্ষ্ম আৰু কলাসুলভ চিন্তা-চেতনাসমূহো এনে ধৰণৰ অংগী-ভংগীৰ যোগেদি প্ৰকাশিত হৈছিল। লাহে লাহে ইয়াৰ লগতে যুক্ত হৈ পৰিছিল স্থানীয়ভাৱে গঢ় লৈ উঠা কালিকাসমূহ। লোকজীৱনৰ এই কালিকা তথা সমলসমূহে ক্ৰমাৎ নাটকক দিলে এক সুকীয়াত্ব, যাৰ বাবে নাটক হৈ পৰিল মানুহৰ মনন, চিন্তন আৰু আমোদৰ এক প্ৰধান গণ মাধ্যম।

নাটক জীৱনৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত এক বিশিষ্ট কলা। সাহিত্যৰ অন্য সৃষ্টিশীল মাধ্যমসমূহৰ ক্ষেত্ৰত লেখকৰ ভাবনা হ'ল তাৰ দীঘ, কাহিনী বা বিষয়বস্তু হ'ল তাৰ বাণি আৰু ভাষা হ'ল তাৰ আঁচুফুল। পাঠকে বৰ্ণময় শব্দৰ আঁচুৰ জৰিয়তে নিজৰ কল্পনাৰ জখলাইদি বগাই নিজ নিজ বোধক্ষমতা অনুসৰি বিষয়বস্তুক অনুধাৱন কৰিব। পাঠক-শ্ৰোতাৰ লগত যোগাযোগৰ ফালৰ পৰা এই মাধ্যমসমূহ কিছু পৰিমাণে পৰোক্ষ। কিন্তু নাটক তেনে নহয়। ই প্ৰত্যক্ষভাৱেই মানুহৰ লগত যোগাযোগ সাধন কৰিব পাৰে। অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলে নানাভাৱে অভিনয় কৰি প্ৰত্যক্ষভাৱে জীৱনৰ অনন্য ৰূপসমূহ দৰ্শকক দান কৰে। যোগাযোগৰ ফালৰ পৰা সেয়ে অন্যান্য সৃষ্টিশীল মাধ্যমসমূহৰ ভিতৰত নাটক এক বলিষ্ঠ মাধ্যম। সেয়ে হয়তো বিশ্বৰ মহান সংস্কাৰকসকলে সমাজ পৰিবৰ্তনৰ আহিলা হিচাপে নাটকক গ্ৰহণ কৰিছিল। সমাজৰ শিক্ষিত-অশিক্ষিত সকলো শ্ৰেণীৰ লোকৰ লগত পোনপটীয়া যোগাযোগ ৰাখিব পৰাৰ বাবেই হয়তো 'ৰাসলীলা' বা 'ৰামলীলা'

পূৰণি হৈও সমাজৰ বাবে চিৰ নতুন, 'ভ-ৰনা' বা 'থিয়েটাৰ' নিৰক্ষৰ লোকৰ বাবে আমোদী আৰু জ্ঞানদায়ী কলা।

বিশ্বায়ন আৰু তথ্য প্ৰযুক্তিৰ আজিৰ এই বিস্ফোৰণৰ যুগত দেশ-বিদেশৰ ৰূপ-ৰসে আমাৰ ভাষা-সাহিত্যৰ শ্ৰীবৃদ্ধিতো অৰিহণা যোগাইছে। সাহিত্যৰ অন্যান্য শাখাৰ দৰে নাট্য-সাহিত্যলৈও এনে নতুনৰ ঢল আহিছে। আজিৰ পৰা প্ৰায় পাঁচশ বছৰৰ আগতে মহাপুৰুষ দুজনাই বান্ধি থৈ যোৱা নাট্য-সাহিত্যৰ ভেটিটোৱে বিভিন্ন পৰিৱৰ্তন-বিৱৰ্তনৰ স্তৰ অতিক্ৰম কৰি আহি আজিৰ নতুন ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিছেহি। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ বিকাশৰ এই দীঘল বুৰঞ্জীৰ অধ্যয়ন আৰু তাৰ বিষয়ে প্ৰণালীবদ্ধ চিন্তা-চৰ্চা আজি প্ৰয়োজন হৈ পৰিছে। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যক ইয়াৰ বিবিধ ৰূপ-বৈচিত্ৰ্যই কেনেকৈ বৰ্ণাঢ্য কৰি তুলিছে তাৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণো অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ। অসমীয়া নাটকত ব্যৱহৃত হোৱা দেশী-বিদেশী চিন্তাধাৰা, বাদ-বৈচিত্ৰ্য আদিও সাহিত্য বিচাৰৰ দৃষ্টিৰে প্ৰয়োজনীয় কাম। তদুপৰি, নাটকৰ কাৰিকৰী দিশ, সাম্প্ৰতিক নাটকৰ কলা-কৌশলত হোৱা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা, নাট্য-চৰ্চাৰ সমস্যা আদি নাটক সম্পৰ্কীয় বিবিধ বিষয়ৰ এখন বিশাল ক্ষেত্ৰ পৰি আছে উপযুক্ত বিশ্লেষণ আৰু পদ্ধতিগত অধ্যয়নৰ বাবে।

'পথাৰ' – কেৱল এক সামাজিক-সাংস্কৃতিক কৰ্ষণভূমিয়েই নহয়, বৰং সাম্প্ৰতিক অসমৰ জীৱন আৰু কলাৰ এক উল্লেখযোগ্য সাধনথলী। ***দুশ বছৰৰ অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন*** – এই গ্ৰন্থখন **'পথাৰ'**ৰ প্ৰায় তিনি বছৰীয়া এক সপোন আৰু বাস্তৱৰ ফলশ্ৰুতি। অসমত নাটক সম্বন্ধীয় গ্ৰন্থৰ অভাৱ হয়তো আগতকৈ বহু কমিছে। কিন্তু তাত্বিক, বিশ্লেষণাত্মক আৰু পাৰিবেশ্যিক দিশেৰে প্ৰণালীবদ্ধভাৱে আলোচনা কৰা গ্ৰন্থৰ সংখ্যা আঙুলিৰ মূৰত লেখিব পৰা ধৰণৰ। নাটকৰ প্ৰশিক্ষণ, অনুশীলন, পৰিশীলন তথা চৰ্চা আদিৰ দিশত কাম কৰি যাওঁতে সেয়ে **'পথাৰ'**ৰ লগতে অসমৰ অন্যান্য নাট্যগোষ্ঠীসমূহেও হয়তো এই দিশত বহুতো অসুবিধাৰ সন্মুখীন হৈছে। এনে এটা অভাৱ পূৰাবৰ বাবেই **'পথাৰ'**ৰ এই ক্ষুদ্ৰ প্ৰয়াস বুলি ক'লে হয়তো সত্যৰ অপালাপ নহ'ব।

২০০৫ চনৰ কোনোবা এটা দিনত দেখা **'পথাৰ'**ৰ এই সপোনটোৱে ২০০৬ চনৰ পহিলা ভাগৰ পৰা মাটিত খোজ কঢ়া আৰম্ভ কৰিছিল। বাট-পথবোৰ চিনি লওঁতে সময় লাগিছিল। মাজে মাজে বহুবাৰ উজুটি খাব লগাও হৈছিল। প্ৰবন্ধসমূহৰ তালিকা-সূচীখন প্ৰস্তুত কৰোঁতেই বহু অসুবিধাৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া হৈছিল। গ্ৰন্থখনক মুঠ ছ-টা অধ্যায়ত বিভক্ত কৰা হৈছিল যদিও প্ৰথম অধ্যায়টোৰ বাদে বাকীকেইটা অধ্যায় বিভিন্ন কাৰণত বহু দিনলৈকে সম্পূৰ্ণ হৈ নুঠিল। বিভিন্ন

অধ্যায়সমূহত অন্তৰ্ভুক্ত বিভিন্ন 'লেখা'সমূহৰ বাবে অসমৰ ভিন ভিন লেখকক লিখিবলৈ দায়িত্ব দিয়া হৈছিল। এই ক্ষেত্ৰত প্ৰথমে টেলিফোনেৰে মৌখিকভাৱে লেখকৰ পৰা সন্মতি আদায় কৰি তাৰ পাছত চিঠিৰে নিৰ্দিষ্ট বিষয়ত 'লেখা' বিচাৰি অনুৰোধ জনোৱা হৈছিল। শেষত দেখা গ'ল বাৰম্বাৰ যোগাযোগ কৰি থকা সত্ত্বেও ভালেকেইজন লেখকে সময়ত নিজৰ লেখা দিব নোৱাৰিলে অথবা প্ৰতিশ্ৰুতি ৰাখিব নোৱাৰিলে। স্বীকাৰ কৰিবলৈ গৈ অলপ দুখো অনুভৱ কৰোঁ যে, অসমৰ দুজনমান বিশিষ্ট লেখকে শেষ মুহূৰ্তলৈকে তেওঁলোকৰ লেখা 'হৈ গ'ল, পঠাইছোঁ।' বুলিয়েই কৈ থাকিল। তদুপৰি, এজনে একোটা নিৰ্দিষ্ট বিষয়ত লিখাৰ দায়িত্ব লৈ কেইবামাহো পাৰ হৈ যোৱাৰ পাছত যেতিয়া নিজৰ লিখাৰ অসুবিধা দেখুৱায়, তেতিয়া তেনে একোটা বিষয় আকৌ অন্য এজনৰ দ্বাৰা লিখোৱাই অনাটোও এটা নতুন আৰু সময় খৰচী কাম হৈ পৰে। ফল স্বৰূপে প্ৰবন্ধৰ তালিকা-সূচীখন কিছু সংশোধন-সম্পাদন কৰি ইয়াক পাঁচোটা অধ্যায়ত সামৰিব লগা হ'ল।

গ্ৰন্থখনৰ দ্বিতীয় অধ্যায়টো অসমীয়া নাটকৰ বিভিন্ন ধাৰাসমূহৰ সম্পৰ্কে। ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত বিষয়সমূহৰ ভিতৰত 'অসমীয়া জীৱনভিত্তিক নাটক : এক তথ্যভিত্তিক সমীক্ষা' 'অসমীয়া দেশপ্ৰেমমূলক নাটক' আৰু 'মূকাভিনয়' – এই তিনিটা বিষয়ৰ প্ৰবন্ধ বাদ পৰি থাকিল। গ্ৰন্থখনৰ প্ৰস্তাৱিত তৃতীয় অধ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা কেইটামান উল্লেখযোগ্য প্ৰবন্ধৰ শিৰোনাম আছিল, 'অসমীয়া নাটকত নাৰীবাদী চিন্তা', 'অসমীয়া নাটকত বিদেশী ছায়া-প্ৰচ্ছায়া', 'উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ নাটকৰ শেহতীয়া ৰেহৰূপ (মণিপুৰৰ নাটক, অসমত প্ৰতিধ্বনি)', 'অসমীয়া নাট্য আন্দোলনৰ তথ্য সংৰক্ষণৰ ব্যৱস্থা আৰু সমস্যা' ইত্যাদি। এই বিষয়ক প্ৰবন্ধকেইটা লিখা লোকো নোলাল। সেয়ে প্ৰস্তাৱিত পঞ্চম অধ্যায়টো তৃতীয় অধ্যায় কৰি বাকী দুটা অধ্যায় ক্ৰমে চতুৰ্থ আৰু পঞ্চম অধ্যায় কৰা হয়। সেইদৰে, বিদ্যায়তনিক আলোচনা সম্বলিত তৃতীয় অধ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত 'ইবচেনৰ *পুতলা ঘৰ (Doll's House)*', 'যোগেন চেতিয়াৰ *খামচৌ পতামচৌ* : এটি বিশ্লেষণ'; নাটকৰ কাৰিকৰী আৰু কলা-কৌশলগত বিষয় সন্নিবিষ্ট চতুৰ্থ অধ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত 'নাটকৰ কলা-কৌশল আৰু অসমীয়া নাটকত ইয়াৰ বিৱৰ্তন', 'অভিনয় শিল্পীৰ আদি পাঠ : উচ্চাৰণৰ অ, আ, ক, খ,   ', 'নাটকৰ আখৰা আৰু পৰিচালনা', 'নাটক আৰু শাৰীৰিক অনুশীলন : এক অবিৰত যাত্ৰা', 'নাটকৰ ৰূপসজ্জা আৰু সাজসজ্জাৰ প্ৰায়োগিক দিশ', 'নাটকত চলচ্চিত্ৰীয় চিন্তা আৰু চিত্ৰকলাৰ প্ৰয়োগ-অপপ্ৰয়োগ', 'অসমীয়া মৌলিক নাট্যচিন্তাত জনগোষ্ঠীয় শিল্পকলা আৰু ৰং-আকৃতিৰ প্ৰয়োগ (মুখসজ্জা, মুখাসজ্জা আৰু দৃশ্যসজ্জাত নান্দনিক দৃশ্যায়ন)'

আৰু আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিভিন্ন সমস্যা সম্বলিত পঞ্চম অধ্যায়ৰ 'অসমীয়া নাটকত নাৰী চৰিত্ৰৰ উত্তৰণ', 'অসমীয়া মৌলিক নাট সৃষ্টিৰ সমস্যা আৰু ব্যক্তিগত অনুভৱ' আদি বিভিন্ন বিষয়ক প্ৰবন্ধ তালিকা-সূচীখনত আছিল যদিও সেয়া গ্ৰন্থখনত অন্তৰ্ভুক্ত নহ'ল। তদুপৰি, দুজনমান লেখকে নিৰ্দিষ্ট অধ্যায়ৰ নিৰ্দিষ্ট প্ৰবন্ধৰ পৰিৱৰ্তে অন্য অধ্যায়ৰ পৃথক বিষয়ৰ লেখাও প্ৰেৰণ কৰিলে। এইটো আকৌ আন এক প্ৰকাৰৰ সমস্যা। এইখিনি নিশ্চয় গ্ৰন্থখনৰ নেতিবাচক দিশ। অৱশেষত যেনিবা গ্ৰন্থকাৰৰ অনুমতি সাপেক্ষে কেইটামান প্ৰকাশিত প্ৰবন্ধও ইয়াত পুনৰ মুদ্ৰিত কৰা হ'ল। সম্পাদনাৰ ক্ষেত্ৰত এটা কথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে, বানান আৰু আখৰ-জোঁটনিৰ ক্ষেত্ৰত পৰাপক্ষত যুক্তাক্ষৰ পৰিহাৰ কৰা হৈছে। অন্য ভাষাৰ শব্দৰ বেলিকা লেখকসকলৰ মূল পাণ্ডুলিপিক গুৰুত্ব দিয়া হৈছে যদিও ৰ্ক, ৰ্খ, ৰ্গ আদি যুক্তাক্ষৰসমূহ যথাক্ৰমে - ৎক, -ৎখ, -ৎগ – এইদৰে লিখা হৈছে আৰু ৰে'ফ্-যুক্ত দ্বিত্ব ব্যঞ্জন সততে পৰিহাৰ কৰা হৈছে। এইদৰে বিভিন্ন আলে-আহুকালৰ জখলা বগাই শেষত এই সম্পূৰ্ণ তিনিটা বছৰৰ মূৰত আমি আহি আহি গন্তব্য স্থান পালোহি বুলি ভাবিছো। বাকীখিনি কথা পঢ়ুৱৈ আৰু সুধীজনৰ বাবে এৰিলো।

নাটকৰ এই মেটমৰা ভাৰখন ব'বলগীয়া হ'ল যদিও আমি মূলতে নাটকৰ কাৰিকৰী পথাৰখনৰ মানুহ নহওঁ। সেয়ে এইহেন গধুৰ প্ৰকল্পটো বহু ক্ষেত্ৰত আমাৰ বাবে দাঙিব নোৱাৰা শিল স্বৰূপো হৈ উঠিছিল। এই ক্ষেত্ৰত আমাক সততে দিহা-পৰামৰ্শ দি মূলসূঁতিৰ বাট দেখুৱাই দিছিল ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দুজন কৃতবিদ্য পণ্ডিত ব্যক্তিৰ লগতে অসমৰ নাট্য জগতখনৰ এজন খেতিয়ক-প্ৰশিক্ষকে। সেই স্বনামধন্য ব্যক্তিকেইজন হৈছে ড° পোনা মহন্ত, ড° বসন্ত কুমাৰ শৰ্মা আৰু ৰফিকুল হোছেইন ডাঙৰীয়া। শিক্ষাবিদ, সুসাহিত্যিক, প্ৰজ্ঞাৰ সাধক আমাৰ পৰম শ্ৰদ্ধাৰ শিক্ষাগুৰু ড° নগেন শইকীয়া ছাৰে আমাৰ অনুৰোধ ৰক্ষা কৰি গ্ৰন্থখনৰ বৰ্ক্লাপৃষ্ঠাৰ বাবে দু-আষাৰ লিখি দি এহাতে যেনেকৈ আমাক উৎসাহিত কৰিছে, আনহাতে গ্ৰন্থখনৰ সৌষ্ঠৱ বঢ়োৱাৰ লগতে ইয়াৰ ওজনো বৃদ্ধি কৰিছে। স্বনামধন্য লেখকসকলে নিজৰ নিজৰ ব্যস্ততাময় কৰ্মসূচীৰ মাজতে নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ ভিতৰত যথেষ্ট পৰিশ্ৰম আৰু সময় খৰচ কৰি আমাক যি সহযোগিতা তথা মৰম কৰিলে সেয়া আমাৰ বাবে পাহৰিব নোৱাৰা সম্পদ। তদুপৰি, ***দুশ বছৰৰ অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন***ৰ ভ্ৰূণ সৃষ্টিৰ পৰা জন্ম যন্ত্ৰণাৰ সকলো কষ্টৰ সময়ত মোক সততে লগ দিয়াসকলক মই পাহৰিব খুজিলেও হয়তো পাহৰিব নোৱাৰিম। সেইসকল আছিল 'পথাৰ'ৰ জ্যেষ্ঠ কৃষক পাৰ্থপ্ৰতিম বৰুৱা, গোপাল শইকীয়া, মহাৰথী পবিত্ৰ চেতিয়া,

সহযাত্ৰী ড° সত্যকাম বৰঠাকুৰ আৰু ভৰত চুতীয়া। তদুপৰি, বিভিন্ন সময়ত পোৱা 'লেখা'সমূহ টাইপ কৰি দিয়া নৱজ্যোতি শইকীয়া, মুকুট কুমাৰ শৰ্মা, শান্তপ্ৰতিম বৰুৱা, নিপন শেনচোৱা, নিৰ্মালি শইকীয়া আদিসকলতো আছেই। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অধ্যাপক ড° মাধুৰ্য্য চক্ৰৱৰ্তী, নাট্যকাৰ বসন্ত খনিকৰ, মাহেকীয়া আলোচনী *গৰিমা*ৰ কৰ্মচাৰী হিতেশ গগৈ আদি ব্যক্তিয়েও আমাৰ এই নাট্যযাত্ৰাত বিভিন্ন ধৰণে সহায় আগবঢ়াইছে। এই সকলোৰে প্ৰতি কৃতজ্ঞতা জনাবলৈ সঁচায়ে মোৰ ভাষাৰ নাটনি হয়। এইসকলৰ লগতে আৰু দুজন ব্যক্তিৰ নাম নল'লে নহ'ব; তেখেত দুজন হ'ল অতি কম দিনৰ ভিতৰতে গ্ৰন্থখনৰ বাবে এটা সুন্দৰ পোছাক প্ৰস্তুত কৰি দিয়া শিল্পী শ্যামকানু বৰঠাকুৰ আৰু গ্ৰন্থখন পঢ়ুৱৈৰ আগলৈ উলিয়াই দিয়া ব্যক্তি তথা দুলীয়াজানৰ 'এচ'ছিয়েটেড প্ৰিণ্টাৰ্ছ'ৰ স্বত্বাধিকাৰী গোলাপ শৰ্মা ডাঙৰীয়া। এইসকলৰ লগতে আছে অৰুণজ্যোতি ভূঞা, বিপিন চেত্ৰী আদিকে ধৰি ছপাশালৰ কৰ্মচাৰীসকল। গ্ৰন্থখনে সুধীজনৰ লগতে বিদ্যাৰ্থীজনক কিবা প্ৰকাৰে উপকৃত কৰা বুলি জানিলে আমাৰ শ্ৰম সাৰ্থক হোৱা বুলি বুজিম আৰু শ্ৰমৰ অন্তত সান্ত্বনা লভিম।

— অজিৎ শইকীয়া

২৮ ফেব্ৰুৱাৰী, ২০০৮ চন।

বিশেষ কৃতজ্ঞতা ঃ

১। ড° নগেন শইকীয়া (ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়)
২। শ্যামকানু বৰঠাকুৰ (ক'লকতা)
৩। ড° মাধুৰ্য্য চক্ৰৱৰ্তী (গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়)
৪। বসন্ত খনিকৰ (দুলীয়াজান)
৫। নৱজ্যোতি শইকীয়া (দুলীয়াজান)
৬। হিতেশ গগৈ (দুলীয়াজান)
৭। মুকুট কুমাৰ শৰ্মা (দুলীয়াজান)
৮। শান্তপ্ৰতিম বৰুৱা (দুলীয়াজান)
৯। নিপন শেনচোৱা (দুলীয়াজান)
১০। নিৰ্মালি শইকীয়া (দুলীয়াজান)
১১। জিতু বৰঠাকুৰ (দুলীয়াজান)
১২। সুমন্ত ভট্টাচাৰ্য্য (দুলীয়াজান)

সূচীপত্ৰ

পৃষ্ঠা

পথাৰৰ সভাপতিৰ একাষাৰ (ঙ)
সাধাৰণ সমিতিৰ কলম (ছ)
সম্পাদনা সমিতিৰ সভাপতিৰ কলম (ঝ)
সম্পাদকীয় (ট)

১.০০ প্ৰথম অধ্যায়

১ পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় লোকনাট্য আৰু অসম :- ড° নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা ১
২ অসমীয়া আদি নাটক : অংকীয়া নাট :- ড° পোনা মহন্ত ২৬
৩ শঙ্কৰোত্তৰ নাটৰ প্ৰসাৰ, বৈশিষ্ট্য আৰু প্ৰকাৰভেদ :- ড° বসন্ত কুমাৰ শৰ্মা ৪৫
৪ অসমীয়া নাটকত আধুনিকতাৰ উকমুকনি (*ৰামনৱমীৰ* পৰা প্ৰাক-স্বাধীনতা কাললৈকে) :- ড° সত্যকাম বৰঠাকুৰ ৫৪
৫ স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া নাটক : এক সমীক্ষা :- ড° জগদীশ পাটগিৰী ৭৮
৬. অসমীয়া একাংকিকাৰ গতি-প্ৰকৃতি : এটি অৱলোকন :- ড° অপূৰ্ব বৰা ৮৪
৭ ৰাস : জীৱনৰ এক চলমান যাত্ৰা :- ড° শ্ৰীশ্ৰী পীতাম্বৰ দেৱগোস্বামী ১০০

২.০০ দ্বিতীয় অধ্যায়

১. অসমীয়া অনুবাদ নাটক : এটি দৃষ্টিপাত :- ড° দয়ানন্দ পাঠক ১১৪
২. আকাশবাণী গুৱাহাটীৰ অনাতাঁৰ নাটৰ আদিছোৱা :- অৰুণ শৰ্মা ১২৭
৩. অসমীয়া কল্পবিজ্ঞান নাটক :- যোগেন চেতিয়া ১৪০
৪. অসম বুৰঞ্জী আধাৰিত নাটক আৰু ইয়াৰ বিৱৰ্তন :- ড° প্ৰদীপ হাজৰিকা ১৪৯

৫. 'বাটৰ নাট' আৰু মুকলিত কৰা নাটক :- আলি হাইদৰ ১৬০
৬. ভ্ৰাম্যমাণৰ নাট : ঐতিহ্য আৰু বিৱৰ্তন :- কিশোৰ কুমাৰ কলিতা ১৭৩
৭. প্ৰহসন আৰু অসমীয়া প্ৰহসন :- ড° গিৰিন্দ্ৰ নাথ ভৰালী ১৮০
৮. লোকনাট্য আধাৰিত অসমীয়া নাটক :- ড° অৰ্চনা দেৱী ২২৭
৯. এবছাৰ্ড নাট আৰু অসমীয়া এবছাৰ্ড :- ভাস্কৰজ্যোতি শৰ্মা ২৩৮

৩.০০ তৃতীয় অধ্যায়

১. শঙ্কৰদেৱ আৰু বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্টৰ নাট্যৰীতি :- ড° শৈলেন ভৰালী ২৫৭
২. বেজবৰুৱাৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটক :- অৰবিন্দ ৰাজখোৱা ২৬২
৩. গোহাঞিবৰুৱাৰ লঘু সামাজিক নাট তিনিখন :- ড° অজিৎ শইকীয়া ২৭৫
৪. জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ গৌণ চৰিত্ৰ :- মণি ফুকন ২৮৯
৫. হাজৰিকাৰ পৌৰাণিক নাটক *চম্পাৱতী* :- ড° আব্দুল মালিক ৩১৬
৬. ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া আৰু তেওঁৰ নাটক :- মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ ৩৩২
৭. সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ নাটক *মৃণালমাহী* আৰু *নায়িকা নাট্যকাৰ* :- ৰীতা বৰা ৩৪০
৮. অৰুণ শৰ্মাৰ নাটক : মৌলিক আৰু বৌদ্ধিক চিন্তাৰ সজীৱ সাহিত্য :- নৰেন পাটগিৰি ৩৭৬
৯. অৰুণ শৰ্মাৰ নাটক : এটি সমীক্ষা :- ৰঞ্জন ভট্টাচাৰ্য ৩৮৭
১০. মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটক *জন্ম* : স্বপ্ন আৰু দ্বন্দ্ব :- মৃদুল শৰ্মা ৪১০
১১. মুনীন ভূঞাৰ নাটক :- নিৰোদ গোহাঁই ৪১৮

৪.০০ চতুৰ্থ অধ্যায়

১. অসমত ৰংগমঞ্চৰ বিকাশ : এক ৰেহৰূপ :- প্ৰশান্ত শৰ্মা ৪২৮
২. ৰংগমঞ্চৰ নেপথ্য :- ভূপেন গোস্বামী ৪৩৩
৩ অভিনয়-শিল্পীৰ ব্যক্তিত্ব, পৰ্যবেক্ষণ, কল্পনা আৰু অন্যান্য প্ৰয়োজনীয় গুণ :- গুণাকৰ দেৱ গোস্বামী ৪৪৪
৪. নাটকত মঞ্চসজ্জা আৰু আলোক ব্যৱস্থা : কাৰিকৰী জ্ঞান আৰু কলাসুলভ পৰিকল্পনা :- তপজিৎ দত্ত বৰা ৪৬০
৫. নাটকৰ সংগীত প্ৰসংগত :- ড° অনিল শইকীয়া ৪৮৮
৬. নাট্যকলাত আবৃত্তিৰ প্ৰয়োজন :- শান্তিছায়া শইকীয়া ৪৯৪
৭. শিশু-নাট আৰু শিশু-নাটৰ উপস্থাপন শৈলী :- হৰেন্দ্ৰ নাথ বৰঠাকুৰ ৫০৩

৫.০০ পঞ্চম অধ্যায়

১ বিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাটকত
২ প্ৰগতিৰ পথত মণিপুৰী নাট্যক
৩ পৰিবৰ্তনৰ ধামখুমীয়াত
আধুনিক অসমীয়া নাট
৪ সমসাময়িক নাট্যচিন্তা
অসমত নাট্যচিন্তা
৫ অসমীয়া নাট
৬ অসমত অ
আক
৭ অসম
৮ না

প্ৰথম অধ্যায়

পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় লোকনাট্য আৰু অসম

ড° নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা

ভাৰতীয় লোকনাটৰ আধাৰ হৈছে কথকতা পৰম্পৰা যাক Chanting tradition of India আখ্যা দিব পাৰি। হিন্দীত এই পৰম্পৰা কথা ব্যাচনা অৰ্থাৎ Narrative Tradition। কথকৰ দ্বাৰা প্ৰদৰ্শিত অনুষ্ঠানেই কথকতা। কথক এজন বা দুজন বা কেইবাজনো গায়ক বা আবৃত্তিকাৰীৰ সমষ্টি হ'ব পাৰে। কথকে মূল মহাকাব্য বা পুৰাণৰ কাহিনী গীত-নৃত্য আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহায়ত দৰ্শকৰ আগত আবৃত্তি কৰে, অৰ্থাৎ কথকে বৰ্ণনাকাৰী, আলোচনাকাৰী, ব্যাখ্যাকাৰী, আদিৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। অন্যহাতে কাহিনী আবৃত্তি কৰোঁতা অথবা কওঁতাজনকো কথক (কথা+ক) আখ্যা দিব পাৰি। 'কথক' পদৰ সমান্তৰালভাবে 'গ্ৰন্থিক' অভিধাটিৰো প্ৰচলন লক্ষ্য কৰা যায়। কথক আৰু গ্ৰন্থিক উভয়ৰ মাজত সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত নোহোবাকৈ নাথাকে। পৰম্পৰাগত অতীত কাহিনী আবৃত্তিয়েই আছিল গ্ৰন্থিকৰ অন্যতম প্ৰকাৰ্য।

কথকসকলে মূল মহাকাব্য (*ৰামায়ণ-মহাভাৰত*) অথবা পুৰাণৰ কাহিনীবোৰ পৰম্পৰাগত কাহিনী কওঁতাৰ নিচিনাকৈ গীত বা আবৃত্তিৰ সহায়ত দৰ্শকৰ সম্মুখত ব্যাখ্যা কৰে।[১] কথকৰ দ্বাৰা আবৃত্ত কাহিনীৰ সৈতে অভিনয়ৰ সমলো সংপৃক্ত হৈ থাকে। প্ৰথিতযশা আলংকাৰিক ভোজে তেওঁৰ অলংকাৰ বিষয়ক গ্ৰন্থ এখনত গীত-নৃত্যৰ সহায়ত পৌৰাণিক কাহিনী ব্যাখ্যা কৰা পৰম্পৰাক আখ্যান আখ্যা দিছে। আন এঠাইত এই ৰীতিক 'কথক বিদ্যা' আখ্যা দিয়া হৈছে।

প্ৰাচীন কালৰে পৰা ভাৰতবৰ্ষত প্ৰচলিত মহাকাব্য কবিতা (Epic poetry) গদ্য আৰু পদ্য উভয় শৈলীত পোৱা যায়। তেনেদৰে কথকতা শৈলীও গদ্য

আৰু পদ্য উভয় শৈলীত চলি অহাৰ সপক্ষে পণ্ডিতসকলে যুক্তি প্ৰদৰ্শন কৰে। কোনো পণ্ডিতে বেদৰ 'সংবাদ-মন্ত্ৰ'ত নাটকীয় সমলৰ স্থিতি দেখিবলৈ পাইছে। ধৰ্মীয় আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ প্ৰসংগত ব্যৱহাৰ কৰা উক্তি-প্ৰত্যুক্তিয়েই 'সংবাদ মন্ত্ৰ'।

ধৰ্মীয় কৃত্য (ritual) বা পূজা-উপাসনাৰ সৈতে মিথৰ সম্পৰ্ক অতিকে গভীৰ। ব্ৰিন্টনৰ মতে প্ৰত্যেকটো ধৰ্মীয়-কৃত্যই মুখ্যতঃ মিথৰ আধাৰত প্ৰতিষ্ঠিত।[২] ফ্ৰয়ড, ৰেইক আদি মনোসমীক্ষকৰ মতেও মিথ, ধৰ্মীয় কৃত্যৰ বৰ্ণন মাথোন। ধৰ্মীয় কৃত্যৰ প্ৰসংগত ইয়াৰ সৈতে জড়িত মিথবোৰ গীত-পদ-নৃত্য-বাদ্য আদিৰ সহায়ত অভিনয় কৰা হৈছিল আৰু এইদৰেই নৃত্ত-নৃত্য-নাটৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ হৈছিল। আনকি বৈদিক ক্ৰিয়া-কাণ্ডই আছিল ভাৰতীয় (হিন্দু) নাটকৰ অন্যতম উৎস। এ.বি. কিথৰ ভাষাত –

> *"When we leave out of account the enigmatic dialogues of the **Rigveda** we can see that the vedic ritual contained within itself the germs of drama as is the case with practically every primitive form of worship. The ritual didnot consist merely of the singing of songs or recitations in honour of the gods; it involved a complex round of ceremonies in some of which there was undoubtedly present the element of dramatic representation that is the performers of the rites assumed for the time being personalities other than their own."*[৩]

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, ভাৰতীয় লোকনাটৰ অন্যতম উৎস হৈছে কথকতা পৰম্পৰা আৰু ধৰ্মীয় কৃত্যৰ সৈতে জড়িত মিথ, অসিনৃত্য, বৃত্ত নৃত্য, যৌথ গীত অংশ বিন্যস্ত গতি।

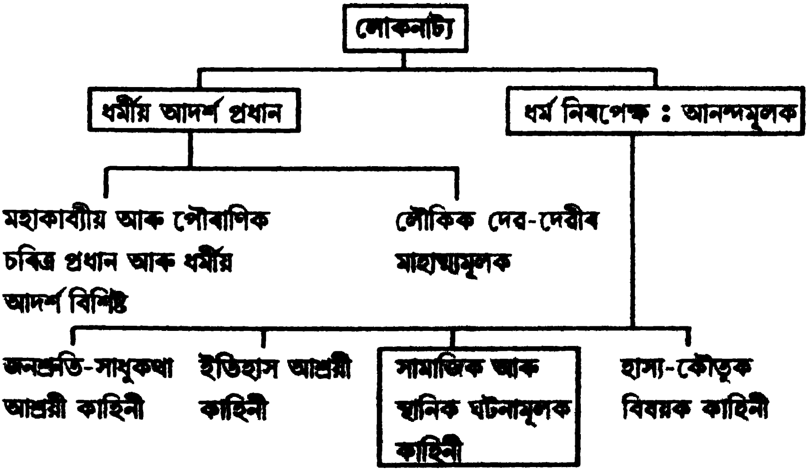
লোকনাট্য একপ্ৰকাৰ গীতাভিনয়। এই নাট্যৰ কাহিনী নিৰ্মাতা, অভিনয় দৰ্শক, শ্ৰোতা, কলা-কুশলী, পাত্ৰ-পাত্ৰী, নৰ্তক-নৰ্তকী, বাদ্য, বাদ্যসংগতকাৰী আদি সকলোৱেই লোকসমাজৰ সদস্য। লোকনাট্য আৰু অভিনয়ৰ কোনো ফৰ্ম বা লিখিত ৰূপ পোৱা নাযায়। দূৰ অতীতৰ পৰাই লোকনাট্য কলাৰ বিবিধ কাহিনী আৰু ৰূপ অলিখিতভাৱেই পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰবহমান হৈ বৰ্তমানলৈকে চলি আছে। এই বিধ

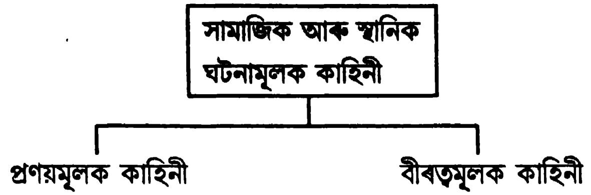
কলা যিহেতু লোকসমাজত উদ্ভূত আৰু লোকসমাজতেই ইয়াৰ স্থিতি আৰু ব্যাপ্তি, গতিকে ইয়াক লোক-নাট্যকলা আখ্যা দিয়াত আপত্তি থাকিব নোৱাৰে।

গঞাসমাজত জন-গণৰ জীৱনৰ পটভূমিত যি নাট্যধৰ্মী ৰচনা মৌখিক ৰূপত ৰচিত হয় আৰু মুখ পৰম্পৰা প্ৰসাৰিত তথা প্ৰচাৰিত হয় তাক লোকনাট্য আখ্যা দিব পাৰি। অন্য প্ৰকাৰে লোকাশ্ৰিত কাহিনী, কাহিনী আশ্ৰিত চৰিত্ৰ, চৰিত্ৰানুযায়ী সংলাপ, লোকগীত, লোকনৃত্য, স্বল্প সংলাপ আৰু লোকবাদ্যযন্ত্ৰৰ সংযোগত যাক প্ৰদৰ্শন কৰা হয় সিয়েই লোকনাট্য।

লোকনাট বা নাট্য নৃত্ত-গীতৰ সমষ্টি। আনকি সংলাপৰ তুলনাত গীত আৰু নৃত্যৰ আধিক্য এইবিধ নাটৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। দ্বিতীয়তে, ধৰ্মীকৃত্য আৰু উৎসৱ-অনুষ্ঠানৰ লগতো লোকনাট্য বিশেষভাৱে জড়িত। মুখা, পোছাক-পৰিচ্ছদ, মঞ্চ বা অভিনয়ৰ স্থান, বৈশিষ্ট্য সম্বলিত ক্ৰিয়া আদি লোকনাট্যৰ সাংযুতিক একক। খেলাৰ আচৰণো এইবিধ নাটত পুঞ্জীভূত হৈ থাকে।

লোকনাটৰ কাহিনী ধৰ্মনিৰপেক্ষ আৰু ধৰ্মীয় ভাবপ্ৰধান হ'ব পাৰে। ধৰ্মনিৰপেক্ষ কাহিনীত আনন্দ উপভোগৰ উদ্দেশ্য নিহিত হৈ থাকে আৰু ধৰ্মীয় ভাব-প্ৰধান কাহিনীত অকল্যাণকাৰী শক্তিক বিদূৰণ আৰু কল্যাণকাৰী শক্তিক আহ্বান - এই দুটি আদৰ্শ প্ৰচ্ছন্নভাৱে থাকে। পৰৱৰ্তী কালত ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক পৰিবৰ্তনৰ পৰিণতিত সাধুকথা, জনশ্ৰুতি, লৌকিক কাহিনী আদি লোকনাট্যৰ পৰিসীমাত প্ৰৱেশ কৰে। এইফালৰ পৰা লোকনাট্যৰ কাহিনী মুখ্যতঃ তলত দিয়া ধৰণে ভাগ কৰি দেখুৱাব পাৰি। যেনে —


লোকনাট্য
ধৰ্মীয় আদৰ্শ প্ৰধান
ধৰ্ম নিৰপেক্ষ : আনন্দমূলক
মহাকাব্যীয় আৰু পৌৰাণিক চৰিত্ৰ প্ৰধান আৰু ধৰ্মীয় আদৰ্শ বিশিষ্ট
লৌকিক দেৱ-দেৱীৰ মাহাত্ম্যমূলক
জনশ্ৰুতি-সাধুকথা আশ্ৰয়ী কাহিনী
ইতিহাস আশ্ৰয়ী কাহিনী
সামাজিক আৰু স্থানিক ঘটনামূলক কাহিনী
হাস্য-কৌতুক বিষয়ক কাহিনী



ভাৰতীয় লোকনাট বা নাট্যক ওপৰোল্লিখিত শ্ৰেণীবিভাজনৰ আধাৰত ভগাব পাৰি। ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলত প্ৰচলিত পৰম্পৰাগত নাট বা নাটকীয় অনুষ্ঠানৰ ভিতৰত তলত দিয়াকেইটা বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰিব পাৰি। যেনে- কুটিয়ত্তম, যক্ষগান, ভাগৱতমেলা, কুচিপুড়ি, ছৌ, ময়ুৰভঞ্জ ছৌ, পুৰুষীয়া ছৌ, অংকীয়া নাট আৰু ভাওনা, ৰামায়ণ আৰু ৰামলীলা, ৰাসলীলা আৰু কৃষ্ণলীলা, যাত্ৰা, ভৱাই, তমাশা, স্বাংগ, খয়াল আৰু নৌতংকী।[৪] ড° কপিলা বাৎসায়নৰ উল্লেখনৰ লগত আৰু কেইবিধমান পৰম্পৰাগত নাট্যানুষ্ঠানৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি। যেনে — উৰিষ্যাৰ পালাগান, ৰাধাবিলাস, ভগু-পাথৰ, কুশানগান, গান্ধৰ্বগান,বালুন ইত্যাদি।

অসমৰ লোকনাটৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ পূৰ্বে এটা কথা ক'ব পাৰি যে, কিছুদিন আগলৈকে লোকনাটৰ নাট মুখে মুখে ৰচিত হৈছিল যেতিয়া সৰ্বসাধাৰণে লিখিব পৰা হোৱা নাছিল, কিন্তু লিখিবলৈ সমৰ্থবান হোৱাৰ লগে লগে লোক নাট্যানুষ্ঠানৰ নাটবোৰে লিখিত ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। লিখিত নাট হ'লেই যে ই লোকনাট হ'ব নোৱাৰে আৰু লোকনাট হ'লেই যে মৌখিক নাট হ'ব লাগিব তেনে কোনো ধৰাবন্ধা নিয়ম নাই। যি নাট লোকসাধাৰণৰ বাবে ৰচিত তেনে নাট লোকনাট স্বৰূপে পৰিচিহ্নিত হ'ব পাৰে, অথবা মৌখিক নাটো লোকনাট হিচাপে বিবেচিত হোৱাত বাধা নাই! লিখিত পৰম্পৰা আৰম্ভ হোৱাৰ পূৰ্বে সকলো সৃষ্টিয়েই মৌখিক পৰম্পৰাত প্ৰচলিত হৈছিল আৰু মৌখিক পৰম্পৰাৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে প্ৰায় সকলো সৃষ্টিয়েই লিখিত ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। গতিকে লোকনাট বা লোক-সাহিত্য বা বাচিক কলাই লিখিত ৰূপ লাভ কৰাত আপত্তি কৰিবলগীয়া একো নাই।

লোকনাট আৰু লিখিত নাট অৰ্থাৎ অনানুষ্ঠানিক নাট আৰু আনুষ্ঠানিক নাটক বুজাবৰ বাবে ক্ৰমে লোকধৰ্মী আৰু নাট্যধৰ্মী পদ দুটাও প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়, বিশেষকৈ সংগীত-শাস্ত্ৰত। *নাট্য-শাস্ত্ৰ*-ত এনেদৰে পোৱা যায়। যেনে —

“ধৰ্মী যা দ্বিবিধা প্ৰোক্তা ময়া পূৰ্বং দ্বিজোত্তমাঃ।
লৌকিকী নাট্যধৰ্মী চ তয়োৰ্বক্ষ্যামি লক্ষণম॥”[৫]

অৰ্থাৎ, হে ব্ৰাহ্মণসকল, মই ইতিমধ্যে যি দুবিধ নাটৰ কথা কৈছোঁ, সেই দুবিধ হৈছে লৌকিকী আৰু নাট্যধৰ্মী। এই দুবিধ নাটৰ লক্ষণৰ বিষয়ে মই কম।

লৌকিকী বা লোকধৰ্মী নাটৰ বিশেষত্বৰাজি *নাট্যশাস্ত্ৰ*-ত এইদৰে বৰ্ণিত হৈছে। যেনে — স্বাভাৱিক ভাবযুক্ত, শুদ্ধ, অবিকৃত, লোকজীৱনৰ জীৱিকা আৰু কাৰ্যকলাপ বিষয়ক আৰু কৃত্ৰিম অংগীভংগী বিহীন, স্বাভাৱিক অভিনয়যুক্ত, নানাবিধ পুৰুষ আৰু স্ত্ৰী লোকাশ্ৰিত নাটক লোকধৰ্মী নাট স্বৰূপে পৰিচিত।[৬] লোকধৰ্মী নাটৰ বিষয়ে স্পষ্টভাৱে জানিবলৈ হ'লে নাট্যধৰ্মী নাটৰ বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে জনা উচিত হ'ব। *নাট্যশাস্ত্ৰ*-ত নাট্যধৰ্মী নাটৰ বিষয়ে এনেদৰে কোৱা হৈছে। যেনে —

অতিবাক্য আৰু কাৰ্যকলাপযুক্ত, অতিকে শক্তিসম্পন্ন, অতিভাৱিত, লীলাপূৰ্ণ, অংগহাৰপূৰ্ণ, অভিনয়যুক্ত, নাট্যলক্ষণযুক্ত, স্বৰ আৰু অলংকাৰ, স্বৰ্গ আৰু দিব্যপুৰুষাশ্ৰিত – এনে ধৰণৰ নাট্যই নাট্যধৰ্মী নামে অভিহিত। লোকপ্ৰসিদ্ধ (কিন্তু অবাস্তৱ) দ্ৰব্য মূৰ্ত আকাৰত অভিশাপ যুক্ত হৈ নাটত প্ৰযুক্ত হ'লে সি নাট্যধৰ্মী ৰূপে অভিহিত হয়।[৭] ভৰতৰ বিপৰীতে শাৰংগদেৱে তেওঁৰ *সংগীত ৰত্নাকৰ* গ্ৰন্থত (তু. লৌকিকী অৰ্থাৎ লোকধৰ্মী আৰু নাট্যধৰ্মী) মাৰ্গী আৰু দেশী পদ দুটিহে প্ৰয়োগ কৰিছে। মাৰ্গীৰ অৰ্থ পূৰ্ব নিৰ্দেশিত মাৰ্গ বা পথ বা বিধি-বিধান অনুসৰি যি নাট ৰচনা কৰা হয় বা যি অভিনয় অনুষ্ঠিত হয় তাক মাৰ্গী নাট বা নাট্যানুষ্ঠান আখ্যা দিয়া হয়। দেশী অৰ্থাৎ দেশে দেশে, অঞ্চলে অঞ্চলে, লোক সমাজত মুখ পৰম্পৰাগত বা পৰম্পৰাভাৱে প্ৰচলিত নাট বা নাট্যানুষ্ঠানক দেশী বা লোকনাট্য বা লোক-নাট্যানুষ্ঠান আখ্যা দিব পাৰি।

লোকনাটৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য সংলাপ আৰু ইয়াৰ কাৰ্যাত্মক প্ৰদৰ্শন। লোকনাট্যৰ এই বৈশিষ্ট্যটি সংস্কৃতিৰ অভ্যুত্থানৰ প্ৰতিটো স্তৰতে অন্তৰ্হিত। আদিম সমাজত পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত মন্ত্ৰ আবৃত্তি, চিকাৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ অনুকৰণ, মাছমৰা, সমৰ সজ্জাৰ অনুকৰণ, যাদুমূলক কৃত্যাদি সম্পাদন আদি বিবিধ কাৰ্যত নাট্য সমলৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰিব পাৰি। স্বৰূপাৰ্থত জীৱন আৰু প্ৰকৃতিৰ সমন্বয়ৰ ভিত্তিত নাটকীয় সমলৰ জন্ম।

লোকনাটৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশত লোকগীত আৰু লোকনৃত্যৰ ভূমিকা সুদূৰপ্ৰসাৰী। গীত-নৃত্ত (নৃত্যৰ সৈতে) আৰু বাদ্য এই তিনিওটাৰে অংগাংগী সম্পৰ্ক লক্ষ্য কৰা যায়। সংগীত পদটিয়ে গীত-নৃত্ত আৰু বাদ্য এই তিনিওটি কলাকে সামৰে। *সংগীত ৰত্নাকৰ*-ৰ মতে, *‘গীতং বাদ্যং তথা নৃত্তং ত্ৰয়ং সংগীতমুচ্যতে*"[৮] বৰ্তমানো গীত-নৃত্তৰ মাজত ৰক্ষিত পাৰম্পৰিক সম্পৰ্কৰ আভাস পোৱা যায় ভাৰতীয়

নৃত্যত। ভাৰতীয় গায়কসকলে গীতৰ বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি ৰক্ষা কৰি নৃত্য প্ৰদৰ্শন নকৰিলেও গীতৰ ভাব গভীৰ আৰু স্পষ্ট কৰিবৰ বাবে অৰ্থবোধক ভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। *অভিনয় দৰ্পণ*-ৰ মতেও মুদ্ৰাই সংগীত ৰূপৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰে, বিশেষকৈ সংগীতৰ ভাব বা অৰ্থ প্ৰকাশত মুদ্ৰাই যথেষ্টভাৱে সহায় কৰে। নৃত্য আৰু অভিনয়ৰ মাজত থকা ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্কৰ আভাস পোৱা যায় *দশৰূপক*-ত। এইখন অভিনয় শাস্ত্ৰৰ মতে শব্দত সুস্পষ্ট কৰে নৃত্যই। *'আদ্যং পদাৰ্থভিনয়'* [৯] ধনঞ্জয়তকৈ শাংৰ্গদেৱে নৃত্য আৰু অভিনয়ৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ সুন্দৰকৈ দেখুৱাইছে - যিহে আংগিকৰ সহায়ত 'ভাব' প্ৰকাশ কৰে সিয়েই নৃত্য।[১০] *সংগীত ৰত্নাকৰ*-ৰ বিখ্যাত টীকাকাৰ চতুৰকল্লিনাথৰ মতে শাংৰ্গদেৱে (এই প্ৰসংগত) উল্লেখ কৰা আংগিক পদে বাচিক আৰু সাত্ত্বিক দুয়োবিধ অভিনয়কে সূচাইছে।[১১] অভিনয়ৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশত নৃত্যৰ ভূমিকা যে সুদূৰপ্ৰসাৰী তাত দ্বিমত থাকিব নোৱাৰে।

অভিনয় আৰু নাট্যৰ সম্পৰ্কৰ গুৰিতে আছে নৃত্য আৰু অভিনয়ৰ সম্বন্ধৰ পৰম্পৰা। এই সন্দৰ্ভত *নাট্যশাস্ত্ৰ*-ই নিৰ্দেশ দিছে যে, নাটক এনেদৰে প্ৰণয়ন কৰিব লাগে যাতে নৃত্যই তাত স্থান পায়।[১২] নৃত্যৰ লগত গভীৰ সম্পৰ্ক থকা বাবে প্ৰাচীন ভাৰতীয় ৰূপকক নাট্য বোলা হৈছে। 'নাট্য' শব্দৰ অৰ্থ নাচিব লাগে, অথবা নৰ্তকৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠিত হ'ব লাগে। *হৰিবংশ*-ত সেই কাৰণেই কোৱা হৈছে : *'নাটকং ননৃতুঃ'* [১৩]

লোকনাটৰ সৈতে জড়িত মৌখিক নাটসমূহে বৰ্তমান লিখিত ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰিছে। এনে নাটৰ কাহিনীবোৰ তলত দিয়াৰ দৰে ভাগ কৰিব পাৰে। যেনে —

১। মহাকাব্যীয় আৰু পৌৰাণিক চৰিত্ৰপ্ৰধান আৰু ধৰ্মীয় আদৰ্শ বিশিষ্ট কাহিনী :

সিন্ধুমুনি বধ, ৰামৰ বনবাস, হৰধনুভংগ, সীতাহৰণ, বালীবধ, ৰাৱণবধ, সীতাৰ বনবাস, লৱ-কুশৰ যুদ্ধ, সাবিত্ৰী-সত্যবান, ৰজা হৰিশ্চন্দ্ৰ, দুৰ্বাসাৰ অভিশাপ, পাণ্ডৱৰ ৰাজসূয় যজ্ঞ, লৱণ দৈত্য বধ, কুলাচল বধ, অশ্বকৰ্ণ বধ, লক্ষ্মণ বৰ্জ্জন, অভিমন্যু বধ, কৰ্ণ বধ, বিৰাট পৰ্ব্ব, কুৰুক্ষেত্ৰ, অৰ্জুন বিজয়, লক্ষ্মণৰ শক্তিশেল, দ্ৰৌপদীৰ প্ৰতিজ্ঞা, দুঃশাসন বধ, কংস বধ, অজামিল পৰ্ব, নল-দময়ন্তী, শ্ৰীবৎস-চিন্তা, কৃষ্ণ-লীলা, কলবন ইত্যাদি।

২। লৌকিক দেৱ-দেৱ বিষয়ক কাহিনী :

চান্দো সদাগৰ, বেউলা-লখিন্দৰ, মনসা বিজয়, হাচান-হোচেনৰ পাশা, কাতিৰ জন্ম, সত্যপীৰৰ কাহিনী, মনাই যাত্ৰাৰ কাহিনী ইত্যাদি।

৩। জনশ্ৰুতি-সাধুকথা আশ্ৰয়ী কাহিনী :

কমলা-কুঁৱৰীৰ সাধু, তেজীমলাৰ সাধু, নয়ানশৰীৰ সাধু, ময়নামতীৰ কথা, চাৰযুগী, কেচ্ছাবন্দী গানৰ সৈতে জড়িত সাধু ইত্যাদি।

৪। ইতিহাস আশ্ৰয়ী কাহিনী :

মইকলৰাজাৰ পালা, ফুলমতীৰ পালা, জয়মতীৰ কাহিনী, পদুম-কুঁৱৰীৰ কাহিনী ইত্যাদি।

৫। সামাজিক আৰু স্থানিক ঘটনামূলক কাহিনী :

ভূমিকম্পৰ ছং, চি.আৰ.পি.পিৰ ছং, অসম আন্দোলনৰ ছং, চাহাবৰ ছং, মন্ত্ৰীৰ ছং ইত্যাদি।

৬। হাস্য-ব্যংগ কৌতুকপ্ৰধান কাহিনী :

তামোল চোৰৰ ছং, কণ্ট্ৰোল-পুৰাণৰ ছং, চাহ পুৰাণৰ ছং, চোৰৰ ছং, বামুন-বৈষ্ণৱ-মোল্লাৰ ছং, নিংনি ভাৱৰীয়াৰ ছং, বিয়া পতাৰ ছং, বামুণৰ ছং ইত্যাদি।

লোকনাটৰ অভিনেতাসকল লোকসমাজভুক্ত। এনে নাটৰ অভিনয়ত সহ-অভিনয় নচলে, পুৰুষেই মহিলাৰ পোছাক-পৰিচ্ছদ পিন্ধি নাৰীৰ অভিনয় কৰে। লোকনাটৰ অভিনয়ৰ বাবে স্থায়ী মঞ্চ নাই, যি ঠাইত বিজুলী সৰবৰাহ নাই, তাত ভোটা বা পেট্ৰোমাক্স জ্বলায়। দেৱ-দেৱীৰ চৰিত্ৰৰ বাহিৰে আন আন চৰিত্ৰই কাঠৰ মুখা বা ছো ব্যৱহাৰ কৰে। অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰবোৰ কাঠৰ পৰা নিৰ্মাণ কৰা হয়। বহুৱা চৰিত্ৰৰ পোছাক-পৰিচ্ছদ, মুখা আদি সম্পূৰ্ণভাৱে অসংগতিপূৰ্ণ।

লোকনাটৰ অভিনয় নিৰ্দেশকাৰীৰ নাম সূত্ৰধাৰ, ওঝা বা ওজা। ইয়াৰ বাহিৰেও অভিনয়ৰ সহায়ক স্বৰূপে গায়ক বা গাইন, বায়ক বা বাইন, নৰ্তক, পালি, পাইল, দোহাৰী, বহুৱা, বিবেক আদি চৰিত্ৰ থাকে। মূল কাহিনীভাগৰ নাট্যাৰোপণ হোৱাৰ পূৰ্বে বাদ্য-ভাণ্ড বজাই মূল বা ওজা বা সূত্ৰধাৰে সেই ৰাতি অভিনীত হ'বলগীয়া পালা বা নাটক সম্পৰ্কে অভিমত প্ৰকাশ কৰে। ইয়াৰ পিছত আকৌ বাদ্যাদি বজোৱা হয়। পৰৱৰ্তী স্তৰটোৰ নাম বন্দনা। বন্দনাৰ অন্তত মূল কাহিনীভাগ অভিনয় কৰা দেখা যায়। মূল পালা বা কাহিনীৰ অভিনয়ৰ অনুষংগত অঞ্চলভেদে বিভিন্ন ৰীতি অৱলম্বন কৰে। মূল অভিনয় নৃত্য-গীত আৰু অভিনয়ৰ সমষ্টি। অভিনয়ত গীত আৰু নৃত্যই প্ৰাধান্য লাভ কৰাৰ নিচিনাকৈ কথা বা সংলাপেও গুৰুত্ব লাভ কৰে। অনেক ক্ষেত্ৰত নৃত্য-ভংগীতহে কথোপকথন ব্যৱহাৰ কৰা হয়। সংলাপবোৰ প্ৰায়ে ছন্দ সংপৃক্ত, অৱশ্যে হাস্য-কৌতুককাৰী চৰিত্ৰবোৰৰ সংলাপ প্ৰায়ে গদ্যধৰ্মী।

(ক) পুতলা পৰিবেশ্য কলা

অসমত দূৰ অতীতৰ পৰা চলি অহা লোকনাটৰ ভিতৰত পুতলা বা পুতুলা

নাচ বা ভাওনা বা নাট্যাভিনয় স্বৰূপার্থত সৰ্বভাৰতীয়েই নহয়, সৰ্ব পৃথিৱীৰো। পুতলা নিৰ্জীৱ বস্তুৰ পদাৰ্থ (object) যাক মানুহে সূতা, লাঠি আদিৰে কোনো কাহিনীৰ অৱলম্বনত পৰিচালনা কৰে। পুতলাৰ মাধ্যমেৰে অনুষ্ঠিত অভিনয়েই পুতলা ভাউৰীয়া বা ভাওনা বা জালি পুতুলা পালা। মানৱৰ অনুগ্ৰহত পুতলাৰ জন্ম। মানৱ সমাজত প্ৰচলিত প্ৰায়বোৰ নাটকীয় ৰূপেই প্ৰত্যক্ষভাৱে পুতলাৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱাৰ অনুকূলে মত পোষণ কৰিব পাৰি। মানৱ অভিনয়ত মানুহে নিজৰ বিষয়ে পাহৰি আন এক ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে -- যাক দ্বৈত ভূমিকা আখ্যা দিব পাৰি, কিন্তু পুতলাৰ ক্ষেত্ৰত দ্বৈত ভূমিকাৰ প্ৰশ্ন নুঠে। নৈৰ্ব্যক্তিকতা পুতলাৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। পুতলাই কথা ক'ব নোৱাৰিলেও ই নাট্য চৰিত্ৰই আৰু এই চৰিত্ৰটোৱে কথা কয় সূত্ৰধাৰৰ সহায়ত।

পুতলা পৰিৱেশ্য কলাৰ বিকাশ হৈছে মুখাৰ সম্প্ৰসাৰণৰ পৰিণতিত। *নাট্যশাস্ত্ৰ*-ত সূত্ৰধাৰ পদটিৰ প্ৰয়োগ দেখা যায় – 'সূত্ৰং ধাৰয়তি" অৰ্থত। *নাট্যশাস্ত্ৰ* ৰচিত হোৱাৰ পূৰ্বৰে পৰা এই বিধ অভিনয় লোকসমাজত প্ৰচলিত হৈ আছিল বুলি বিনা দ্বিধাই ক'ব পাৰি। পতঞ্জলিৰ *মহাভাষ্য*-ত উল্লেখ কৰা হৈছে যে, পুতলাৰ মাধ্যমেৰে *কংসবধ*-ৰ অভিনয় অনুষ্ঠিত হৈছিল। ইয়াৰ পৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, খ্ৰী.পূ. ৫ম শতিকাৰ পূৰ্বৰে পৰা ভাৰতবৰ্ষত পুতলা অভিনয়ৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত হৈ আহিছে। সাংস্কৃতিক দিশৰ ফালৰ পৰা পুতলাভিনয়ক চাৰিটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি ঃ (ক) সূত্ৰ বা সূতাৰে পৰিচালনা কৰা পুতলা, (খ) ছাঁয়া-পুতলা (গ) লাঠিৰে পৰিচালনা কৰা পুতলা আৰু (ঘ) হাতেৰে পৰিচালনা কৰা পুতলা।

লিখিত প্ৰমাণৰ ফালৰ পৰা খ্ৰী. ৯ম শতিকাৰ পূৰ্বৰে পৰা প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপত পুতলাভিনয়ৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত হৈ আহিছে। এই শতিকাত ৰচিত *কালিকা পুৰাণ* গ্ৰন্থত কোৱা হৈছে যে, শুক্লপক্ষৰ পুষ্যা নক্ষত্ৰ যুক্ত তৃতীয়া তিথিত চণ্ডিকা দেৱীক 'পাঞ্চালিকা বিহাৰ' আৰু শিশু কৌতুকেৰে উপাসনা কৰা বিধেয়। পাঞ্চালিকাৰ অৰ্থ পুতলা। শঙ্কৰদেৱৰ সময়ত ছাঁয়া পুতলাভিনয় প্ৰচলিত আছিল। বৰ্তমান সূত্ৰ বা সূতাৰে পৰিচালনা কৰা পুতলাৰহে সমাদৰ দেখা যায়। সাধাৰণতে *ৰামায়ণ*-ৰ কথাবস্তুৰ আধাৰত পুতলা নিৰ্মাণ কৰা হয় আৰু এই পুতলাৰ জৰিয়তেই তেনে এৰোটি কাহিনী প্ৰদৰ্শিত হয়।

সৰ্বসাধাৰণ লোকনাট্যাভিনয়ৰ দৰে পুতলা অভিনয়ো গীত-নৃত্য আৰু অভিনয়ৰ সমষ্টি। বিভিন্ন নাট্যচৰিত্ৰৰ প্ৰতিনিধি পুতলাৰ বাহিৰেও সূত্ৰধাৰ, ওজা বা গাইন বা গায়ন, বাদক বা বাইন বা বায়ন আৰু পালি আদি চৰিত্ৰ একোটি পুতলা অভিনয়কাৰী দলত থাকে। মুখ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে সূত্ৰধাৰে – যি গৰাকী চৰিত্ৰই

কাহিনীভাগৰ অগ্ৰগতিৰ লগত সম্পৰ্ক ৰাখি দুয়ো হাতৰ আঙুলিত বান্ধি লোৱা সূতাৰ লগত সংযুক্ত ক'লা সূতাৰে পুতলাবোৰ পৰিচালনা কৰে। সূত্ৰধাৰেই সংলাপৰ জৰিয়তে নিৰ্জীৱ পুতলাৰ মুখত ভাষা দিয়ে।

(খ) ঢুলীয়া-নাট

লোকনাট্যৰ পুষ্টি সাধনত কামৰূপীয়া ঢুলীয়াৰ অৰিহণা মন কৰিবলগীয়া। ঢুলীয়াবিলাকে সভা-মেলা, বিয়া-বাৰু আদিত নৃত্য-গীত সহ ঢোল বজোৱাৰ বাহিৰেও চাৰ্কাচ, কুস্তি আদি প্ৰদৰ্শন কৰে। এই অভিনয় দুই প্ৰকাৰৰ : (১) পৌৰাণিক কাহিনীৰ লগত জড়িত অভিনয় আৰু (২) সমকালীন সমাজৰ সামাজিক আচৰণাদিক তীব্ৰভাৱে ব্যংগ কৰি প্ৰদৰ্শন কৰা অভিনয় যাক ছং আখ্যা দিয়া হয়। প্ৰথম স্তৰত খুব সম্ভৱ ঢুলীয়া দলৰ লগত অভিনয় জড়িত নাছিল, কিন্তু সভা-মেলা আদিত তেওঁলোকে দীঘলীয়া ৰাতিটো দৰ্শকক মুগ্ধ কৰি ৰাখিব লগা হয়; গোটেই ৰাতিটো একেৰাহে ঢোল বজাই থকা বা কুস্তি প্ৰদৰ্শন কৰা বা নৃত্য-গীত অনুষ্ঠান কৰা জটিল আৰু সমস্যাবহুল। এই সমস্যা সমাধানৰ পথ প্ৰশস্ত হৈ পৰিল নাট্যাভিনয়ে স্থান লাভ কৰাৰ লগে লগে। দ্বিতীয়তে, খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ পৰম্পৰা নিস্তেজ হৈ পৰিলে ধৰা হেতু ঢুলীয়াৰ পৰিসীমাই খুলীয়া ভাউৰীয়াৰ পৰম্পৰাক আত্মভূত কৰি নিজকে চহকী কৰিলে আৰু খুলীয়া-ভাউৰীয়াই দ্বিতীয় অস্তিত্ব লাভৰ পথো সুগম কৰি দিলে।

ঢুলীয়া অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত দেখা যায়। ঢুলীয়া বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ, যেনে - পূজাৰ অনুষংগত জড়িত ঢুলীয়া, বিহু আদি উৎসৱৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত ঢুলীয়া, সভা-মেলা, বিয়া-বাৰু আদিৰ লগত জড়িত ঢুলীয়া। সভা-গোৱা ঢুলীয়াৰ একোটি দলত ৬০/ ৭০ জন শিল্পী থাকে। ঢোলৰ সংখ্যাও ৪০/৫০ টাৰ কম নহয়। এনে ঢুলীয়া দল একোটিত ২০/২৫ জন তাল বজোৱা অৰ্থাৎ তালুৱৈ থাকে। তেনেদৰে ১০/১২ জন কালিবাদক বা কালীয়াও ঢুলীয়াৰ একোটা দলত আছিল। ঢুলীয়া দলৰ শিল্পীসকলৰ শ্ৰেণীবিভাজন এনেদৰে কৰিব পাৰি : ঘাই ঢুলীয়া, ঢুলীয়া, বায়ন বা বাইন, গায়ক বা গাইন, তালুৱৈ, ভাউৰীয়া বা ভাৱৰীয়া বা ভাইৰা, আৰিয়া ধৰা, কুস্তি প্ৰদৰ্শনকাৰী ঢুলীয়া, অভিনয় বা ছঙত অংশগ্ৰহণকাৰী ঢুলীয়া আৰু কালীয়া।

ঢুলীয়া পৰিবেশ্য কলা কেৱল ঢোলবাদন, গীত আৰু নৃত্য প্ৰদৰ্শনতেই সীমিত নহয়; নাট্যাভিনয় অৰ্থাৎ ছং আৰু নাটক প্ৰদৰ্শন আদিও এইবিধ পৰিবেশ্য কলাৰ পৰিধিয়ে সামৰে। ছং প্ৰদৰ্শন আৰু অভিনয়ত সক্ৰিয়ভাৱে অংশগ্ৰহণকাৰীসকলক ভাউৰা বা ভাইৰা বা ভাৱৰীয়া বোলে। ভাইৰা বা ভাউৰীয়া পদটো সংস্কৃত 'ভাৱ' পদৰ পৰা আহিব পাৰে। অভিনয়ত ৰস আৰু ভাৱ উভয় ধাৰণাৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰিব

পাৰি।[১৪] ধনঞ্জয়ৰ মতে নৃত্য আৰু নাটকৰ মূল উপাদান ভাব আৰু ৰস।[১৫] ভাব নিৰ্বাহিকাৰীয়েই ভাৱৰীয়া বা ভাউৰা বা ভাইৰা। যিজনে অন্য এটা চৰিত্ৰৰ ভাব প্ৰকাশ কৰে তেওঁৱেই ভাৱৰীয়া বা ভাইৰা। ইয়াৰ উপৰিও ভাইৰাই সমসাময়িক সমাজত সংঘটিত বিভিন্ন কাৰ্যাৱলী বা আচৰণৰ ব্যংগাত্মক অভিনয় কৰে। প্ৰকৃতাৰ্থত ভাউৰা বা ভাইৰা স্থানীয় ব্যাপাৰ আৰু স্বকীয় বৈশিষ্ট্য সম্বলিত পৰিবেশ্য কলা। ই একক অনুষ্ঠান (solo)। তেওঁ খোল বা ঢোল বজাই নৃত্য আৰু অভিনয়সহ ৰাজহুৱা স্থানত বা ৰাজহুৱা সভা-মেলা আদিত গীত গাই স্থানিক আৰু কালিক ঘটনাবোৰক উপজীব্য কৰি ব্যংগ মিশ্ৰিত হাস্যৰস সৃষ্টি কৰে। ভাইৰা-পৰম্পৰাৰ প্ৰচলন অবিভক্ত কামৰূপত বৰ্তমানো জীৱন্তভাৱেই চলি আছে। এই প্ৰসংগত নিংনি ভাইৰা, সোমবৰ ভাইৰা, শুখুনা ভাইৰা, ভোলা ভাইৰা, মোহন ভাইৰা আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য।

ঢুলীয়া দলে বিশেষকৈ সভা-গোৱা ঢুলীয়াই সাধাৰণতে নৃত্য-গীত-বাদ্য আৰু কুস্তি প্ৰদৰ্শনৰ পাছত অভিনয় (নাটক+ছং) প্ৰদৰ্শন কৰে। ঢুলীয়াৰ লগত জড়িত অভিনয়তো পাত্ৰ-পাত্ৰী আদিয়ে মুখা ব্যৱহাৰ কৰে। ছং এক প্ৰকাৰ সামাজিক প্ৰহসন। জমিদাৰ, মৌজাদাৰ, ব্ৰাহ্মণ, মোল্লা, গাঁওবুঢ়া, মণ্ডল, এম. এল. এ. আদিৰ কাৰ্যাৱলীকো ছঙৰ জৰিয়তে ব্যংগ কৰা হয়। ছঙৰ মূল লক্ষ্য মানসিকভাৱে নিজক আসন্ন পৰিস্থিতি পৰা মুক্ত কৰা আৰু সমাজ সংস্কাৰ। ছঙত ব্যৱহাৰ কৰা সংলাপৰ ভাষাও লোকভাষা, কিন্তু তাত থাকে যমক-বক্ৰোক্তি আদিৰ প্ৰচুৰ প্ৰয়োগ। পোছাক-পৰিচ্ছদ, জোতা, লাঠি, বাদ্যযন্ত্ৰ আদিৰ অসংগতিপূৰ্ণ ব্যৱহাৰৰ জৰিয়তে ভাইৰাই দৰ্শকসকলক হাঁহিৰ খোৰাক যোগায়। ছংবোৰ লিখিত নাট নহয়, আকস্মিকভাৱেই ইয়াৰ বিষয় নিৰ্ণয় কৰা হয়। বাইন, গাইন, ঘাই ঢুলীয়া আৰু ভাইৰাবিলাকে এই নাট্যানুষ্ঠানত বিশেষভাৱে অংশগ্ৰহণ কৰে। চৰিত্ৰবোৰ প্ৰায়ে প্ৰকাৰাত্মক (Typical)। ছঙৰ সংযুতি দুৰ্বল আৰু ত্ৰুটিপূৰ্ণ। সাংযুতিকভাৱে দুৰ্বল কেইটিমান পৰিস্থিতিৰ অভিনয়কৰণেই ছঙৰ লক্ষ্য। নাটক অভিনয়ৰ প্ৰসংগত ভাৱৰীয়াবিলাকে চৰিত্ৰোপযোগী পোছাক পৰিধান কৰাৰ দৰে ছঙৰ ভাৱৰীয়াবিলাকে সাজ-সজ্জা নকৰে, সদায় পিন্ধি থকা পোছাকেৰেই এইবিধ অভিনয়ত অংশগ্ৰহণ কৰে।

নাটক অভিনয়ৰ অনুষংগত ঢুলীয়াই আন আন নাট্যাভিনয়ৰ দৰে পোছাক-পৰিচ্ছদ পৰিধান কৰে আৰু দেহ-সজ্জাদিও কৰে। সাধাৰণতে কোনো এটা পৌৰাণিক কাহিনী এনে অভিনয়ৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰা হয়। এই নাটকবোৰো মুখপৰম্পৰাৰে প্ৰচলিত। গতিকে সাংযুতিক দিশত এইবোৰ ত্ৰুটিবিশিষ্ট হোৱাই স্বাভাৱিক। অৱশ্যে বৰ্তমান লিখিত আৰু ছপা নাটো ওলাইছে। ছঙৰ দৰে এইবিধ নাটৰ ভাষাও দৈনন্দিন

জীৱনৰ ভাষা। সাধাৰণতে ঢুলীয়াৰ অভিনয়ৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰা নাট্যকাহিনীবোৰৰ উদাহৰণ স্বৰূপে খটাসুৰ বধ, সীতাহৰণ, অন্ধমুনিৰ অভিশাপ, অভিমন্যু বধ, কুৰু-পাণ্ডৱৰ যুদ্ধ, কৰ্ণবধ, সীতাৰ স্বয়ম্বৰ, লৱ-কুশৰ যুদ্ধ আদিলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। ঐতিহাসিক বিষয়বস্তুৰ আধাৰতো নাটৰ কাহিনী পল্লৱিত হ'ব পাৰে। যেনে — চীন-ভাৰত যুদ্ধ, জয়মতী ইত্যাদি। কেতিয়াবা সামাজিক ঘটনাৰ আধাৰতো নাট্যকাহিনী প্ৰস্তুত হ'ব পাৰে। যেনে — চোৰ-পুলিচ, বুঢ়াৰ বিয়া ইত্যাদি। উজনি অসমত বিবাহ, উপনয়ন আদিৰ প্ৰসংগত গীত-মাত অভিনয়সহ বিহু ঢোল বজায়।

ঢুলীয়াৰ লগত জড়িত অভিনয়ৰ (ছং+নাটক) ভাৱৰীয়াবিলাক প্ৰায়ে খেতিয়ক। মতা মানুহৰ ভিতৰতহে ভাৱৰীয়াসকল সীমিত। লোকজীৱনৰ পৰিসৰৰ ভিতৰতে ঢুলীয়া-ভাওনা প্ৰায়ে আবদ্ধ। সেইবাবে এই নাট্যানুষ্ঠানক লোকাভিনয় আখ্যা দিব পাৰি আৰু লোকাভিনয়ত ব্যৱহৃত নাটক বা ছংবোৰক লোকনাট বুলিব পাৰি।

(গ) ওজাপালি অভিনয়

অসমৰ জীৱন্ত পৰিবেশ্য কলা ওজাপালিতো লোকনাট্যৰ সমল নিহিত। ওজাপালি মুখ্যত দুবিধ : (ক) বিষ্ণু-পূজাৰ লগত জড়িত ব্যাস-ওজাপালি বা সভা-গোৱা ওজাপালি আৰু (খ) সৰ্প দেৱী মনসা পূজাৰ লগত সংপৃক্ত সুকনান্নি ওজাপালি।

ভাৰতীয় লোকনাটকৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশত ধৰ্মীয়-কৃত্যৰ লগত সংপৃক্ত মিথ বা পুৰাণ কাহিনীৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ভূমিকা অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। প্ৰায়বিলাক ধৰ্মীয়-কৃত্যৰ লগত একোটি মিথ বিজড়িত আৰু এই মিথ বিশেষৰ আংগিক-বাচিক ৰূপায়ণেই লোকনাট। উদাহৰণ স্বৰূপে মনসা বা পদ্মা পূজা বা ব্ৰহ্মাণী বা বৰমাণী পূজাৰ অনুষংগত শিৱ-দুৰ্গা-পদ্মাৰ মিথ আৰু বেউলা-লখাইৰ জনশ্ৰুতি আদি নিবিড়ভাৱে সংপৃক্ত। পূজা চলি থকা সময়ত অথবা পূজাৰ কেইদিনত এই মিথ বা জনশ্ৰুতিবোৰ নৃত্য-মুদ্ৰা, আসন, গতি আৰু ভংগীসহ ওজা আৰু পালিয়ে আবৃত্তি কৰে আৰু দেওধনী, দেধানী, দধনী বা দেৱধ্বনি বা দেওধাই অৰ্থ প্ৰকাশক বিভিন্ন নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। 'মাৰে-গান গোৱা' ওজাপালি আৰু ইয়াৰ অবিচ্ছেদ্য অংগ দেধানী বা দধনীয়ে নাটকীয় বা অৰ্ধনাটকীয় পৰিস্থিতি ৰূপায়ণত অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰে। ওজাপালিয়ে হৰ-গৌৰীৰ বিবাহ উদ্যোগ সম্পৰ্কীয় গীত-পদ গোৱা অৱস্থাত নাৰদৰ কৌতুকপূৰ্ণ অভিনয়, চান্দ সদাগৰৰ বণিজ যাত্ৰা, বণিজৰ পৰা প্ৰত্যাগমন পৰ্যন্ত ওজাপালিৰ গীত-পদত বৰ্ণিত হোৱা পৰিস্থিতিসমূহ দধনী বা দেধানী আৰু আন আন নিৰ্বাক মানৱ-চৰিত্ৰৰ সহায়ত কাৰ্যাত্মক ৰূপায়ণ কৰা দেখা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে, চান্দ সদাগৰৰ 'মধুকৰ' ডিঙাৰ প্ৰতীক স্বৰূপে চাৰিটা চকাযুক্ত কাঠৰ এখন সৰু নাও ওজাপালি

উঠা খোলা বা মঞ্চলৈ টানি অনা হয়, পিছে পিছে পৰিজনবৰ্গৰ সৈতে মৰাপাটেৰে চুলি আৰু ডাঢ়ি-গোফ সাজি এজন মানুহ চান্দোৰ ভাৱত মঞ্চলৈ আহে। এজনী দেধানী বা দধনীয়ে সনেকাৰ ভাও লয়। ডাঢ়ি-গোফেৰে ভোবোকাৰ আৰু জৰাজীৰ্ণ পোছাক-পৰিচ্ছদ পৰিধানকাৰী চান্দোক চিনিব নোৱাৰি পত্নী সনেকাই নিজৰ স্বামীক নানা লঘু-লাঞ্ছনা কৰে। গীত-পদৰ মাজতে এনে ধৰণৰ অভিনয়ে দৰ্শকক দিয়ে বিমল আনন্দ। কোনো কোনো প্ৰসংগত দেধানীয়ে অনুকৰণাত্মক (mimetic) অভিনয় কৰে। চৰাইৰ ভাও লৈ দেধানীয়ে বাহ সাজে, কণী পাৰে, উমনি দিয়ে, মাছ মাৰে, কেঁচুৰা জন্ম দিয়াৰ অণুকৰণাত্মক কাৰ্য ৰূপায়ণ কৰে। প্ৰয়োজন সাপেক্ষে চৰিত্ৰসমূহে (পালি+দেধানী+আন চৰিত্ৰ) মুখা ব্যৱহাৰ কৰে। মুঠতে ওজাপালিৰ গীত-পদৰ বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি ৰাখি দেধানীয়ে স্ত্ৰী-পুৰুষ উভয়ৰে ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি কাহিনীভাগত শ্ৰব্যৰ লগে লগে চাক্ষুষ ৰূপ প্ৰদান কৰি দৰ্শকক দৃশ্য-শ্ৰাব্য উভয়ৰে আনন্দ লাভত বিশেষভাৱে ইন্ধন যোগায়। হাজংসকলৰ 'গীতালু-গীত' অনুষ্ঠানতো লোকনাট্যৰ সমল স্পষ্ট।

অবিভক্ত কামৰূপ আৰু নৱগঠিত দৰং জিলাত প্ৰচলিত মনসা-পূজাৰ লগত জড়িত ওজাপালি অথবা সুকনানি ওজাপালিৰ লগতো দেওধনী, দেওধেনী, [illegible]ধা, দেচা আদি চৰিত্ৰ থাকে। এই চৰিত্ৰসমূহে পৰিধান কৰা বেশ-ভূষা, অয়-অলংকাৰ, অংগসজ্জা আৰু অংগী-ভংগীয়ে আহাৰ্য অভিনয় অৰ্থাৎ আংগিক অভিনয়ৰ প্ৰকাৰ্য (function) সাধন কৰে। তেওঁলোকে ওজাপালিৰ গীত-পদৰ লগে লগে ঢোল-তালৰ ছেৱে ছেৱে বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি ৰাখি বিভিন্ন ধৰণৰ হস্ত মুদ্ৰা-গতি সমন্বিতে নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰি শ্ৰাৱণিক বিষয়ক দৃশ্য বা ৰূপ দিয়ে।

দেওধেনী বা দেওধনীয়ে শিৱ-দুৰ্গা-লখিন্দৰ আদি চৰিত্ৰক সৰ্পই দংশন কৰাৰ চাক্ষুষ ৰূপ পৰিস্ফুট কৰে - শিৱ ডঁক বা গোঁসাই ডঁক, দুৰ্গা ডঁক, ছাঁয়ামায়া ডঁক, ভৰ ডঁক আদি বিভিন্ন নৃত্য-ভংগীৰে। ভৰ ডঁকৰ নিশা দেওধনী আৰু পালিয়ে প্ৰদৰ্শন কৰা মেছু-মেছেনী বা মেছা-মেছনীৰ নাচ, মেছা-মেছানীয়ে উপস্থিত ৰাইজৰ পৰা পইচা খুজি বিয়া পতা, মেছা-মেছনী বা মেছনীয়ে কঁকালত খালৈ বান্ধি ইটো কাষত জাকৈ লৈ মাছ মাৰিবলৈ যোৱা ("আহ ঐ লগৰী মাছোকেলী যাওঁ"), দমাল অৰ্থাৎ দলঙৰ খুটা চোৱা, ৰণচণ্ডী পূজা বা কছাৰী পূজা আদি পৰিস্থিতি দৃশ্য আৰু শ্ৰব্য উভয় সমলেৰে সমৃদ্ধ। দেওধনী ডঁকত (ভৰ ডঁকত) পৰা পালিয়ে ডঁক ধৰা আৰু শেষত ওজাই জাৰি-ফুকি দেওধনীক নিৰাময় কৰা আদি পৰিস্থিতি লোকধৰ্মী নাট্যানুষ্ঠানহে।

অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাৰ পশ্চিম প্ৰান্তৰ সীমিত অঞ্চলত ‘ভাসান-যাত্ৰা’ৰ প্ৰচলন দেখা যায়। বংগদেশৰ বিশেষকৈ উত্তৰবংগতো মনসা-পূজাৰ প্ৰসংগত ‘ভাসান-যাত্ৰা’ অনুষ্ঠিত হোৱাৰ পৰম্পৰা জীৱন্তভাৱে প্ৰবহমান। বংগদেশৰ ‘ভাসান-যাত্ৰা’ মুখ্যতঃ লোকনাট্যধৰ্মী, য'ত বেউলাই মৃত স্বামীসহ ভূৰত উঠি দেৱপুৰলৈ যাত্ৰা কৰাৰ নাট্যৰূপ পৰিবেশন কৰা হয়। অসমৰ বৰাক উপত্যকাতো ওজাপালিৰ সমগোত্ৰীয় অনুষ্ঠানে বেউলাই সাগৰ ভাসাৰ গীত গায় আৰু বেউলাই নাও বা ভূৰত উঠি দেৱপুৰলৈ যাত্ৰা কৰা পৰিস্থিতিটো অভিনয় কৰি দেখুৱায়। ‘পদ্মা-পুৰাণৰ গান’তো লোকনাটক আৰু অভিনয়ৰ স্থিতি অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

ভাইৰা বা ভাউৰা ওজাপালি (ব্যাস ওজাপালিৰ অংগীভূত) অনুষ্ঠানত লোকনাট্যৰ সমল অতিকৈ স্পষ্ট। ওজা বা ভাইৰা বা দাইনাপালিৰ কথোপকথনৰ প্ৰসংগত লোকনাট্যধৰ্মী অভিনয় অনুষ্ঠিত হয়। যেনে —

হনুমানে ৰামক বিচাৰি যোৱাৰ গীত-পদ আবৃত্তি কৰা প্ৰসংগত ভাইৰাই কয় : “*কণ্ঠাত কৈ ভঠা চাব, শংকৰৰ জীয়েকৰ দহ অৱতাৰ।*

ওজা : আহ, তুমি এইবোৰ মোক কৈ গৈছা -শংকৰৰ জীয়েকৰ দহ অৱতাৰ? পৃথিৱীত আৰু দ্বিতীয় দহ অৱতাৰ ওলাল নেকি ?

ভাইৰা : দ্বিতীয় নহয়, এওঁৱেই এট ফাৰ্ষ্ট, এৱেঁই প্ৰথম।

ওজা : শংকৰৰ জীয়েকৰ দহ অৱতাৰ ?

ভাইৰা : অ।

ওজা : নহয় তোমাৰ ভুল হৈছে।

ভাইৰা : মোৰ ভুল হৈছি ?

ওজা : অ।

ভাইৰা : শংকৰৰ জীয়েকৰ নহয় ?

ওজা : নহয়।

ভাইৰা : কাৰ ?

ওজা : শ্ৰীকৃষ্ণৰ দহ অৱতাৰ।

ভাইৰা : যদি কৃষ্ণ গোসাঁইৰ দহ অৱতাৰ আমাৰ শংকৰৰ জীয়েকৰ এখাৰ হে।

ওজা : কি কলা ? তেনেহলে আমাৰ কৃষ্ণ গোসাঁইৰ বাপটা।

ভাইৰা : আমাৰ তেৰ চৌজটা।

ওজা : আমাৰ পোহ্মৰ, যোগ্ন, সতৰটা। .... ”[১৬] ইত্যাদি।

ওপৰোল্লিখিত কথোপকথন বা বচন ওজা ভাইৰাৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠান প্ৰদৰ্শনৰ পূৰ্বে লিখিতভাৱে বা মৌখিকভাৱেও প্ৰস্তুত কৰা দেখা নাযায়। এই কথোপকথন আকস্মিক আৰু তৎকালিক। দৰ্শকৰ ৰুচি, পৰিবেশ আৰু অনুষংগৰ বিশেষত্ব আৰু বিষয়বস্তুৰ ধৰণ বা ৰূপ অনুসৰি এনে ধৰণৰ নাট্যধৰ্মী কথোপকথন শৈলীৰ পৰিবৰ্তন ঘটে। দৰ্শকক ইয়াৰ দ্বাৰা মহাকাব্যীয় বিষয়বস্তুৰ আভাস দিয়া হয় ব্যংগ, হাস্য, বক্ৰাঘাত আৰু শ্লেষপূৰ্ণ উক্তিৰ সংযোগত। ওজাৰ উক্তিক বিকৃত কৰি, চিৰাচৰিত ধাৰণা, ঘটনা আৰু বিশ্বাসক মুহূৰ্তৰ বাবে অসংগতিপূৰ্ণ কৰি ভাইৰা বা দাইনা পালিয়ে স্থূল হাস্যৰস সৃষ্টি কৰে। এই হাস্য অনিমিত্ত, যদিও ইয়াৰ অন্তৰালত থাকে সামাজিক প্ৰকাৰ্যৰ লক্ষ্য।

ভাইৰাই বক্ৰোক্তিপূৰ্ণ বচনৰ জৰিয়তেই যে দৰ্শকক আমোদ দিয়ে তেনে নহয়। কাহিনীভাগৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতিক চাক্ষুষ ৰূপ দিয়ে আংগিক আৰু বাচিক অভিনয়ৰ সংযোগত। প্ৰয়োজনবশতঃ সংস্কৃত, হিন্দী, ইংৰাজী আদি ভাষাৰ শব্দ বা বাক্যৰ বিকৃত উচ্চাৰণ, সংলাপৰ মাজতে হঠাতে গীত-পদ পৰিবেশন, যমকৰ সহায়ত বিৰুদ্ধ অৰ্থৰ প্ৰয়োগ আদি বিশেষত্বৰ সংযোগত ভাইৰা অনুষ্ঠানৰ [illegible]গুণ বৃদ্ধি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। ভাৱৰীয়াসকলে প্ৰচলিত পৰম্পৰাৰ আদৰ্শ ৰক্ষা কৰি মানৱ আচৰণৰ প্ৰতীকী অৰ্থ প্ৰকাশৰ সংযোগত দৰ্শকক পৰম্পৰাগত কাৰ্যাৱলীৰ প্ৰতি অৱগত কৰাব পৰাতেই লোকনাট্যৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে। ওজাপালি পৰিবেশ্য কলাতো লোকনাটৰ ওপৰোল্লিখিত বৈশিষ্ট্যৰাজিৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰা যায়। এইফালৰ পৰা ওজাপালি কলা-ৰীতিয়ে যে পৰম্পৰাগতভাৱে লোকমানসক নাটকীয় সমলৰ যোগান ধৰি আহিছে তাত সন্দেহ নাই।

(ঘ) কুশান গান

অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাৰ উত্তৰ গোৱালপাৰাৰ জীৱন্ত লোকনাট্যানুষ্ঠান ‘কুশান গান’ বা ‘ৰাৱান গান’ অথবা ‘বেনা-গান’, নৃত্য-গীত আৰু অভিনয়ৰ সমষ্টি। ‘কুশান গান’ পদটো দুটা শব্দৰ সমষ্টি : কুশ আৰু গান। ‘কুশ’ শব্দটো ৰামৰ পুত্ৰ কুশৰ পৰা আহিব পাৰে। পৰম্পৰা মতে ৰামৰ পুত্ৰ লৱ-কুশে জয়জয়তে ৰামায়ণ-গীত আবৃত্তি কৰিছিল। ‘গান’ শব্দটোৱে গীত আৰু অভিনয়ৰ অৰ্থ বুজায়। গতিকে কুশান-গান, ভাৰী-গান আদি পদে বিশেষ এক ধৰণৰ লোকনাট আৰু লোক অভিনয়ক বুজায়। ‘ৰাৱান-গান’ হৈছে ‘কুশান-গান’ৰে সমাৰ্থক পদ। ৰাৱণ চৰিত্ৰকেন্দ্ৰিক অভিনয়েই ‘ৰাৱান-গান’। বেনা (সং বীণা > বেনা) সংগত কৰি যি অভিনয় অনুষ্ঠিত

হয় সেয়ে 'বেনা-গান'। 'কুশান-গান'ত বেনা অপৰিহাৰ্য বাদ্যযন্ত্ৰ। সেইবাবে বেনাৰ প্ৰকাৰ্যাত্মক দিশলৈ লক্ষ্য কৰি এই নাট্যানুষ্ঠানৰ নাম দিয়া হৈছে 'বেনা-গান'। কুশান-গান বা ৰাৱান-গান বা বেনা-গান সম্পূৰ্ণভাৱে *ৰামায়ণ*-ৰ কাহিনীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। 'কুশান-গান'ৰ একোটা দলত এজন মূল গায়ক বা মূল বা মৌল বা গীদাল, এজন প্ৰধান সহায়কাৰী বা দোৱাৰী বা দোহাৰী, কেইজনীমান নৰ্তকীবেশী ল'ৰা বা চেঙড়া আৰু কেইজনমান বাদক বা বাইন আৰু কেইজনমান সহযোগী গায়ক বা পালি বা পাইল বা পালিয়া থাকে। মুখ্য পালিজন দাইনাপালি আৰু অন্য পালিসকল 'বাৱাপালি' ৰূপে জনাজাত। খোলবাদক কেইজনমানো 'কুশান-গান'ত লক্ষ্য কৰা দেখা যায়। খোলবাদকসকল বায়ন বা বাইন নামেৰে পৰিচিত।

কুশান-গানৰ অভিনয় সৰস্বতী দেৱীৰ বন্দনাৰে আৰম্ভ হয়। পোনতে বেনা সংগত কৰি গীত গাই মূলে মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰি মঞ্চৰ চাৰিওফালে বৃত্তাকাৰভাৱে ঘূৰে। মূলৰ পিছতেই দোৱাৰী আৰু চেঙ্ড়া কেইজনমানে মঞ্চত প্ৰবেশ কৰে। এই কেইজনে মূলক গীত-পদ-নৃত্য আদি পৰিবেশনত সহায় কৰে। নাট্যানুষ্ঠানৰ মাজে মাজে পৰিস্থিতিৰ লগত ৰজিতা খুৱাই দৰ্শকৰ মনোৰঞ্জনৰ অৰ্থে ভেওঁলোকে পয়াৰ আৰু খেম্‌টা গীত গায় আৰু ইয়াৰ লগত সংগতি ৰাখি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। সংলাপ আৰু অভিনয়ৰ লগে লগে এই পয়াৰ আৰু খেম্‌টাৰ 'ভাঙতি' অৰ্থাৎ ভাঙনিও দিয়া হয়। সাধাৰণতে গায়ক অৰ্থাৎ গাইন, বায়ন অৰ্থাৎ বাইন আৰু নৰ্তকসকলে অভিনয় আৰু সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত ভাগ লয়। 'কুশান-গান'ত দোহাৰীৰ ভূমিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ। নাট্যকাহিনীভাগ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণভাৱে অগ্ৰসৰ হোৱাৰ অনুষংগত এই চৰিত্ৰটিয়ে মূল বা প্ৰধান গায়কক সহায় কৰে। নৃত্য-গীত আৰু অভিনয়তো এই চৰিত্ৰটোৱে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। ব্যংগ সৃষ্টিতো দোৱাৰীৰ প্ৰকাৰ্য লক্ষ্য কৰা যায়। 'কুশান-গান' বা 'ৰাৱান-গান'ৰ সমধৰ্মী অনুষ্ঠান 'পালা-গান' বা 'দোত্‌ৰা-গান'তো লোকনাট্যৰ সমল বিদ্যমান। কুশান-গানৰ দৰে পালা-গানো গীত-পদ-নৃত্ত-সংলাপ আৰু অভিনয়ৰ সমষ্টি।

(ঙ) ভাৰী-গান

অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাৰ আন এটি লোকনাট্যানুষ্ঠান হৈছে 'ভাৰী-গান' বা 'ভাও-গান'। পাতি ৰাভাসকলৰ মাজতহে বিশেষভাৱে এই অনুষ্ঠানটি প্ৰচলিত। 'ভাৰী' শব্দটো ভাওৰীয়া শব্দৰ পৰা উদ্ভৱ হ'ব পাৰে। ভাওৰ অৰ্থ অভিনয়; গতিকে গান বা গীত আৰু অভিনয়ৰ সমাহাৰ বিশিষ্ট অনুষ্ঠানেই ভাৰী-গান বা ভাও-গান। দৰঙৰ খুলীয়া-ভাওৰীয়াৰ লগতো ভাৰী-গানৰ সংযুক্তি, বিষয়বস্তু, অভিনয়,

ৰূপ (form) আদিৰ ক্ষেত্ৰত সাদৃশ্য দেখা যায়। ভাৰী-গানৰ বিষয়বস্তু প্ৰায়ে *ৰামায়ণ*-ৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা।

ভাৰী-গানৰ দল একোটি মূল বা গাওনীয়া, পাইলা (পালি); নাইবা দোহৰীয়া আৰু ভাৱৰীয়া কেইজনমানৰ সমষ্টি। ভাৱৰীয়াবিলাকে কাঠৰ মুখা ব্যৱহাৰ কৰে। মূলে সোঁহাতত এডাল চোঁৱৰ লৈ অংগী-ভংগী আৰু নৃত্যসহ গীত-পদ পৰিবেশন কৰে আৰু পালিসকলে খোল আৰু তাল সংগত কৰি মূলে লগাই দিয়া গীত-পদ দোহাৰে। গীত-পদৰ লগত সম্পৰ্ক থকা চৰিত্ৰবোৰে অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। চৰিত্ৰৰ মুখত সংলাপো দিয়া হয়। অভিনয়ৰ মাজে মাজে কেতুৱা নামৰ চৰিত্ৰটোৱে দৰ্শকক হাস্যৰ খোৰাক যোগায়। এনে ধৰণৰ হাস্যৰসপ্ৰধান পৰিস্থিতিৰ লগত মূল নাট্যকাহিনীভাগৰ ওতপ্ৰোত সম্পৰ্ক নাথাকে। ৰাম-লক্ষ্মণ আৰু সীতাৰ বাহিৰে আন চৰিত্ৰবিলাকে (যেনে : ৰাৱণ, হনুমান, জাম্বুবান আদি) কাঠৰ সুগঢ়ী মুখা ব্যৱহাৰ কৰে। কেতুৱাই অসংগতিপূৰ্ণ মুখা এখন পিন্ধি দৰ্শকক হাঁহিৰ খোৰাক যোগায়।

অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাত প্ৰচলিত আন আন লোকনাট্যানুষ্ঠানৰ ভিতৰত গোৱালনী যাত্ৰা, নয়ানশৰী, মনাই-যাত্ৰা, চাৰ-যুগী গান, ময়নামতীৰ গান, আদি উল্লেখযোগ্য। গোৱালপাৰাৰ মুছলমানসকলৰ মাজত প্ৰচলিত লোকনাট্যানুষ্ঠানসমূহৰ ভিতৰত হাচান-হোচেনৰ পালা, সত্যপীৰ পালা আদি উল্লেখ কৰিব পাৰি।

(চ) খুলীয়া-ভাউৰীয়া

খুলীয়া ভাউৰীয়া নৱগঠিত দৰং জিলা আৰু পূব কামৰূপত প্ৰচলিত জনপ্ৰিয় আৰু জীৱন্ত লোকনাট্যানুষ্ঠানবোৰৰ ভিতৰত অন্যতম। নলবাৰী আৰু বৰপেটা জিলাৰ অঞ্চল বিশেষেও এইবিধ লোকনাট্যানুষ্ঠান কিছুদিন আগলৈকে চলি আছিল। বিয়াহ ওজাপালি আৰু খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ মাজত সংযুতি, বিষয়বস্তু, অভিনয়-ৰীতি, পোছাক-পৰিচ্ছদ, নৃত্যভংগী আৰু সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত সাদৃশ্য স্পষ্ট। কোনো কোনোৱে আকৌ অংকীয়া-ভাওনাৰ লগত 'খুলীয়া-ভাউৰীয়া'ৰ সংযোগ স্থাপন কৰি পূৰ্ববিধ অনুষ্ঠানৰ পৰা পিছৰবিধ কলা-ৰীতি উদ্ভৱ হোৱাৰ সপক্ষে যুক্তি প্ৰদৰ্শন কৰে।[১৭] পিছে এই অভিধাৰণাৰ গভীৰতা তেনেই তৰাং। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ পৰম্পৰা অংকীয়া-ভাওনাৰ পৰম্পৰাতকৈ নিশ্চিতভাৱে প্ৰাচীন। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকসকলৰ মতে এইবিধ অনুষ্ঠানৰ উদ্ভৱ হৈছে বিয়াহ-ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ পৰা।[১৮] খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ মঞ্চ নিৰ্দেশক-প্ৰযোজক আৰু মুখ্য গায়কজন ওঝা বা ওজা নামেৰে পৰিচিত। অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ লগত খুলীয়া-ভাউৰীয়া অনুষ্ঠানৰ ওজাৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। অভিনয়ৰ ফালৰ পৰা দুয়োটা চৰিত্ৰৰ মাজত পাৰ্থক্য লক্ষ্য কৰা

যায়। সূত্ৰধাৰৰ নিচিনাকৈ খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ ওজাই নান্দী, প্ৰৰোচনা, ভটিমা, পয়াৰ, সংস্কৃত শ্লোক আৰু মুক্তি মংগল ভটিমা পাঠ নকৰে। দ্বিতীয়তে, নান্দী, প্ৰৰোচনা, ভটিমা আদিৰ পৰম্পৰা খুলীয়া-ভাউৰীয়াত নাই। সাংযুতিক দিশতো দুয়োটা অনুষ্ঠানৰ মাজত পাৰ্থক্য স্পষ্ট। তেনেদৰে নাট্যকাহিনীৰ বিষয়বস্তুৰ মাজতো খুলীয়া-ভাউৰীয়া আৰু অংকীয়া ভাওনাৰ মিল নাই। অংকীয়া-ভাওনাৰ বিষয়বস্তু বিশেষভাৱে পুৰাণ-সূৰ্য *ভাগৱত পুৰাণ* আশ্ৰিত। অন্যহাতে খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ কাহিনী প্ৰধানতঃ *ৰামায়ণ* আৰু *মহাভাৰত* আশ্ৰিত। বধকাব্যৰ পৰাও খুলীয়া-ভাউৰীয়া নাটৰ বিষয়বস্তু সংগ্ৰহ কৰা হ'ব পাৰে। অংকীয়া-ভাওনা দাক্ষিণাত্য প্ৰবৃত্তিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। অন্যহাতে খুলীয়া-ভাউৰীয়া ওড্ৰ-মাগধী প্ৰবৃত্তি আশ্ৰিত। ৰীতিবদ্ধতা, প্ৰণালীবদ্ধতা আৰু নিখুঁততা অংকীয়া (ভাওনা)ৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। ইয়াৰ বিপৰীতে খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ নাটবোৰ অসমীয়া ভাষাত অনূদিত *ৰামায়ণ-মহাভাৰত*-ৰ একোটি কাহিনীৰ লোকনাট্যৰূপহে। অংকীয়া ভাওনাৰ উদ্দেশ্য জনসাধাৰণৰ মাজত ভক্তি-ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰা। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ অন্যতম উদ্দেশ্য লোকমনক আনন্দৰ খোৰাক যোগান ধৰাৰ লগে লগে নৈতিক শিক্ষা প্ৰদান (লোকশিক্ষা)। অসমীয়া ভাষাত অনূদিত *ৰামায়ণ-মহাভাৰত* সন্নিবিষ্ট পয়াৰবোৰেই খুলীয়া-ভাউৰীয়াত সংলাপ ৰূপে ব্যৱহৃত হয়। যেনে —

"দ্ৰৌপদী : শুনিয়োক সভাসদ মোহোৰ যে বাণী।
কীচকে কিসক মোক মাৰে লাথি হানি।
মহা বলৱন্ত মোৰ আছে পঞ্চপতি।
তথাপিতো ভৈলা মোৰ এনুৱা দুৰ্গতি।
মৎসৰাজ : শুনিয়ো সৈৰেন্ধ্ৰী তুমি মোহোৰ বচন।
পৰোক্ষত দ্বন্দ্ব কৰি আছা দুইজন।
দোষ-গুণ নাজানোহো দণ্ডিবোহো কিক।
মোৰ কোন দোষ কিছু সমধিক।"

কথোপকথনৰ প্ৰসংগত চৰিত্ৰকেইজন সমুখাসমুখীকৈ থিয় হৈ এখোজ আগুৱাই গৈ আকৌ এখোজ পিছুৱাই আহি নৃত্য-ভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। আনকি বিলাপৰ ক্ষেত্ৰতো চৰিত্ৰই নৃত্য সহ গীত আবৃত্তি কৰে। ঢুলীয়া-অভিনয়ৰ দৰে খুলীয়া-ভাউৰীয়াতো ছং পৰিৱেশন কৰা হয়। ছঙৰ অন্যতম উদ্দেশ্য হাস্য-কৌতূহলৰ সৃষ্টি। সাধাৰণতে বহুৱা চৰিত্ৰৰ সংযোগত ছং প্ৰদৰ্শন কৰা দেখা যায়। দৰঙৰ প্ৰসংগত 'ছং' পদটো প্ৰয়োগ কৰা নহয়, 'বহুৱালি' পদটো অভ্ৰান্তভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ ওজা বা ওস্তাৰ দ্বাৰা প্ৰদৰ্শিত নৃত্য-ভংগীৰ সৈতে ব্যাস-

ওজা-নৃত্যৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট।

ওপৰোল্লিখিত আলোচনাৰ পৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, অংকীয়া ভাওনাৰ লগত খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্ক নাই, বৰং বিয়াহ-ওজাপালিৰ লগতহে খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্ক দেখা যায়। গতিকে বিয়াহ-ওজাপালিৰ বিষয়বস্তুৰ নাট্যৰূপ আৰু নাট্যানুষ্ঠানেই স্বৰূপাৰ্থত খুলীয়া-ভাউৰীয়া।

খুলীয়া আৰু ভাউৰীয়া শব্দ দুটিৰ সংযোগৰ পৰিণতিত খুলীয়া-ভাউৰীয়া পদটিৰ সৃষ্টি হৈছে। খুলীয়া শব্দৰ অৰ্থ হৈছে যিজনে খোল বজায় অৰ্থাৎ খোলবাদক। ভাউৰীয়া পদৰ অৰ্থ হৈছে যিজনে ভাও দেখুৱায়, অথবা ভাও দিয়ে। খোল সংগত কৰি যি পৰিবেশ্য কলাই আনৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰে সেই পৰিবেশ্য কলাৰ নামেই খুলীয়া-ভাউৰীয়া। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ ভাৱৰীয়াবিলাকে ৰাম, লক্ষ্মণ, ভৰত, শত্ৰুঘ্ন, দশৰথ, ৰাৱণ, বিভীষণ, কৌশল্যা, সীতা, যুধিষ্ঠিৰ, ভীম, অৰ্জুন, নকুল, সহদেৱ, ভীষ্ম, দ্ৰোণ, দুৰ্যোধন, বিৰাট, দ্ৰৌপদী, কুন্তী আদি চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰা দেখা যায়।

খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ দল একোটিত এজন ওঝা বা ওজা থাকে। তেওঁ একেধাৰে মঞ্চনিদেৰ্শক, পৰিচালক আৰু অন্যতম প্ৰধান গায়ক. বিয়াহ ওজাপালিৰ ওঝা বা ওজা আৰু অংকীয়া ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰৰ লগত খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ ওজা বা ওঝাৰ সাদৃশ্য চকুত লগা। ওজাৰ সহায়ক ৰূপে ৪/৫ জন পালি থাকে। পালিসকলে ওজাই লগাই দিয়া গীত-পদ দোহাৰে। ৪/৬ জন খুলীয়া বা খোল বাদকৰ স্থানো খুলীয়া-ভাউৰীয়াত লক্ষ্য কৰা যায়। ওজা আৰু পালিৰ লগে লগে খুলীয়াই নৃত্যসহ খোল বজায়। ২/৩ জন তালুৱৈ বা তালবাদকো থাকে। তেওঁলোকে খোলৰ ছেওৰ লগত সংগতি ৰাখি তাল বজায়। ইয়াৰ বাহিৰেও এনে দল একোটিত ২০/২৫ জন ভাউৰীয়া থাকে। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ অভিনয়াদিত প্ৰয়োজনীয় সহায়ৰ বাবে ২/৩ জন সহায়কাৰী মানুহ থাকে। 'খোল-ঘাতা' অৰ্থাৎ খোলবাদনৰ জৰিয়তে খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ অনুষ্ঠান আৰম্ভ হয়। ইয়াৰ পিছতেই সোঁহাতেৰে চোঁৱৰ নচুৱাই বিভিন্ন নৃত্য-ভংগী প্ৰদৰ্শন কৰি ওজাই মঞ্চত প্ৰবেশ কৰে। তেওঁৰ প্ৰবেশৰ সূচনা দিয়ে খুলীয়া আৰু তালুৱৈৰ ক্ৰমে খোল আৰু তালৰ বাজনাৰে। কেইমুহূৰ্তমান সময় নৃত্য-ভংগী প্ৰদৰ্শন কৰাৰ অন্তত ওজাই বন্দনা লগাই দিয়ে আৰু পালিসকলে সেই গীত দোহাৰে। যেনে —

"অ হৰি প্ৰভু বাসুদেউ নাৰায়ণ।
বন্দিম মই কৃষ্ণৰে চৰণ মনে ধৰো ।
প্ৰথমতে বন্দো আমি মাৱ সৰস্বতী।

তাৰ পাছে বন্দো আমি লক্ষ্মী পতি ।
গণেশক বন্দো গৌৰীৰে চৰণ ।
প্ৰণাম কৰো শিৱ সনাতন ॥ "

ওজাৰ পিছে পিছে এজন খুলীয়া আৰু এজন তালুৱৈয়ে খোল আৰু তাল সংগত কৰি নৃত্য কৰে। ইয়াৰ পিছতেই ওজাই নাটৰ বিষয়বস্তুৰ ইংগিত দিয়ে। যথা —

"নিনিন্দিবা সাধুসব কৰোহো কাতৰ ।
বিৰাট পৰ্বৰ পদ কৰিবো প্ৰচাৰ ॥ "

ইয়াৰ পিছত ওজাই বিভিন্ন চৰিত্ৰক মঞ্চত প্ৰবেশ কৰোবায় গীত-পদ আৰু বাদ্য-বাজনাৰ সংযোগত। যেনে —

"দিহা : ৰাজা চলিল হে ঐ আৰে যুধিষ্ঠিৰ ৰাই ।
ধৌম্য ঋষি সমে চলি যান্ত পঞ্চ ভাই ।
এ ৰাজা চলিলৰে ॥
পদ : ধৌম্য পুৰোহিত আৰু যুধিষ্ঠিৰ ।
দ্ৰোপদ নন্দনী কনিষ্ঠ চাৰি বীৰ ॥
এহি পাঞ্চ জনে গৈয়া সমাজত বসিলা ।
চাৰি ভাইক চাই নৃপতি বুলিলা ॥ " ইত্যাদি।

চৰিত্ৰসমূহৰ আগে আগে আৰিয়া-ধৰাই হাতত আৰিয়া ধৰি নাট্য চৰিত্ৰৰ লগে লগে নৃত্য ভংগী দেখুৱাই মঞ্চত প্ৰবেশ কৰে। চৰিত্ৰসমূহৰ বিভিন্ন ক্ৰিয়া আৰু আচৰণ প্ৰকাশৰ লগত সংগতি ৰাখি ওজা আৰু পালিয়ে গীত-পদ আবৃত্তি কৰে আৰু বাদ্যবাদকে খোল আৰু তাল সংগত কৰে। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ নাটৰ বিষয়বস্তু প্ৰধানভাৱে যুদ্ধ বিষয়ক। চৰিত্ৰবিলাকে যুদ্ধৰ অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰাৰ প্ৰসংগতো বাদ্য-বাজনাৰ সৈতে গীত-পদ আবৃত্তি কৰে ওজা আৰু পালিয়ে। মৎসৰাজৰ সেনাসবৰ লগত সুশৰ্মাই মঞ্চত যুদ্ধত প্ৰবৃত্ত হৈছে। সেই প্ৰসংগত ওজা আৰু পালিইতে তলৰ পদটো নৃত্যসহ আবৃত্তি কৰে আৰু এখোজ পিছুৱাই আহি নৃত্যসহ যুদ্ধৰ অভিনয় কৰে। যেনে —

"দিহা : অ যুদ্ধ লাগিল ৰে অই আৰে মৎস্য সেনাগণ ।
সুশৰ্মাক বেৰি সৱে কৰিলন্ত ৰণ ॥
পদ : এহি শুনি সুশৰ্মায়ো ধাইলা উলটি ।
কাণ্ডে কাণ্ডে যুঝে লাগিলেক কাটাকাটি ॥
গদা মুদগৰ মাৰে যাক যৈতে পায় ।

উৰু শিৰ কাটে কাৰে পৰশুৰ ঘায় ॥ ⋯ ⋯ ⋯"

ইয়াৰ পৰৱৰ্তী ঘটনাংশৰ আভাস ওজাই দৰ্শকক দিয়ে 'সূচনা'ৰ জৰিয়তে। যেনে —

"আপোনাৰ ৰথে তাক তুলি শীঘ্ৰে লই ।
ৰণে জিনি সুশৰ্মা পলাইল গৰু লই ॥"

নাট্যকাহিনীভাগৰ অগ্ৰগতিত ওজাৰ গীত-পদ আৰু সূচনাৰ প্ৰাধান্য মন কৰিবলগীয়া বিশেষত্ব। খুলীয়া-ভাউৰীয়াত সংলাপৰ ওপৰত যে গুৰুত্ব দিয়া নাই তেনে নহয়, কিন্তু কেৱল সংলাপৰ সহায়তেই নাট্যকাহিনীভাগৰ বিকাশ আৰু অগ্ৰগতিৰ আভাস পোৱা টান। গতিকে খুলীয়া-ভাউৰীয়াত সংলাপৰ স্থান গৌণ হোৱাই স্বাভাৱিক।

খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ ভাৱৰীয়াসকলে স্থানীয় ৰং আৰু পোছাক-পৰিচ্ছদেৰে সাজ-সজ্জা কৰে। পুৰৈ শাকৰ গুটি, হালধি, পিঠাগুৰি, ছাই আদিকেই ৰং ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। জাতি-বৰ্ণ নিৰ্বিশেষে সকলোৱেই খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ ভাৱৰীয়া হ'ব পাৰে। সহ অভিনয়ৰ স্থান এইবিধ লোকনাট্যানুষ্ঠানত নাই। পুৰুষেই মেখেলা-চাদৰ পিন্ধি স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ অভিনয় কৰে। সাধাৰণতে দৈত্য, ৰাক্ষস, জন্তু আদিৰ অভিনয় কৰা চৰিত্ৰবিলাকে কাঠৰ বা লাওৰ মুখা ব্যৱহাৰ কৰে। কাঠৰ দীঘল-ডাঙৰ ফ্ৰেমত বাঁহৰ কামিৰে নিৰ্মাণ কৰা ধনু সংযোগ কৰি কাঠৰ ফ্ৰেমটোৰ উপৰিভাগত দহ-বাৰ পাট কাঁড় লগোৱা হয়। ৰছী বা গুণডাল টানি আনিবৰ বাবে বাঁহৰ চুঙা সংযোজিত কাঁড় এপাট থাকে। কাঁড়পাট গাৰ ফালে টানি আনি এৰি দিলে চুঙাটোৱে কাঠৰ ফ্ৰেমটোত খটকৈ শব্দ কৰে, কিন্তু কাড়পাট ওলাই নাযায়।

সাধাৰণতে সমবেত প্ৰাৰ্থনা এটিৰে খুলীয়া-ভাউৰীয়া অনুষ্ঠানৰ সামৰণিৰ সংকেত দিয়া হয়। প্ৰাৰ্থনাটো ওজাই লগাই দিয়ে আৰু পালিসকলে পদবোৰ দোহাৰে। যেনে —

"দিহা : অপৰাধ ক্ষমা কৰা নাৰায়ণ আমাৰ ॥
পদ : কি দিয়া পূজিবো হৰি চৰণে তোমাৰ ।
সেৱাতে সন্তুষ্ট হৈবা সম্বন্ধে আমাৰ ॥
হস্তেদি পূজিবো হৰি সিও থাকে কৰ্ম কৰি ।
মন দি পূজিবো প্ৰভু নোবোলে হৰি ॥
চিত দিয়া পূজিবো চিতৰ নাই থিত ।
দেহা দিয়া পূজিবোহো পাপে আছে ৰতি ॥
আপোনাৰ গুণে তুষ্ট হোৱা লক্ষ্মী-পতি ।
তোমাৰ পূজাৰ ফুল নাপাইলো বিচাৰি ॥

এহিমানে বিৰাটৰ পদ সমাপ্ত ভৈল।
তাক শুনি সভাসদে ৰাম ৰাম বোল ॥"

খুলীয়া-ভাউৰীয়া অনুষ্ঠান ৰাতি দহমান বজাৰ পৰা আৰম্ভ হৈ পিছদিনা কাহিলীপুৱা পৰিসমাপ্ত ঘটে। ৰভাৰ তলৰ মুকলি মঞ্চত এইবিধ লোকনাট্যানুষ্ঠান প্ৰদৰ্শিত হয়। আদিতে খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ লিখিত নাটক নাছিল, মুখে মুখে এই নাট চলি আহিছিল। বৰ্তমান অৱশ্যে খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ বাবে *ৰামায়ণ* আৰু *মহাভাৰত*-ৰ ভিত্তিত প্ৰতিষ্ঠিত একোটি বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ কাহিনী বা ঘটনাৰ বৰ্ণনাৰ পৰা নাটক একোখন কাটি লোৱা দেখা যায়।

(ছ) ধুৰা-নাট বা ভাওনা-নাট

অংকীয়া নাটৰ আদৰ্শত নৱবৈষ্ণৱ যুগৰ পৰৱৰ্তী কালত উজনি অসমত এশ্ৰেণী নাটক আৰু অভিনয়-কলাৰ সৃষ্টি হৈছিল - যাক 'ধুৰা-নাট' বা 'ভাওনা-নাট' আখ্যা দিব পাৰি। এইবিধ নাট আৰু অভিনয়-কলা অংকীয়া নাট আৰু ভাওনাৰ লোকৰূপ (folk form) মাথোন। লোকসমাজৰ মনোৰঞ্জনৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি এই নাটবোৰ ৰচিত হৈছিল। দ্বিতীয়তে, লোকায়ত সমাজৰ ৰুচি আৰু আচৰণে এই শ্ৰেণীৰ নাট আৰু অভিনয়-কলাত প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। অংকীয়া-নাটৰ মুখ্য উদ্দেশ্য আছিল ভক্তিধৰ্ম প্ৰচাৰ আৰু এই নাটত দাক্ষিণাত্য প্ৰবৃত্তিৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰিব পাৰি। অন্যহাতে 'ধুৰা-নাট' বা 'ভাওনা-নাট'ত ভক্তি-ধৰ্ম প্ৰচাৰ, অথবা ভক্তিৰ পৰাকাষ্ঠাত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা দেখা নাযায়। ইয়াৰ বিপৰীতে স্থূল-হাস্যৰস সৃষ্টিৰ ওপৰতহে এইবিধ নাটত প্ৰাধান্য দিয়া হৈছে। এইফালৰ পৰা এই শ্ৰেণীৰ নাটত প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে ওড্ৰ-মাগধী প্ৰবৃত্তিয়ে। গতিকে 'ধুৰা-নাট', 'ভাওনা-নাট' আৰু ইয়াৰ অভিনয়-কলা লোকধৰ্মী হোৱাই স্বাভাৱিক।

'ধুৰা-নাট' বা 'ভাওনা-নাট'ত ব্ৰজাবলী ভাষাৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা নাযায়; পুৰণি অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰয়োগহে দেখা যায়। গদ্যৰ প্ৰয়োগ সম্পূৰ্ণভাৱে ইয়াত পৰিহাৰ কৰা হৈছে। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ সংলাপৰ দৰে এইবিধ নাটৰ সংলাপবোৰো পদ বা পয়াৰত পোৱা যায়। আনকি সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশবোৰো গীতৰ জৰিয়তেহে সম্পন্ন কৰা হয়। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ ওঝা বা ওজাৰ নিচিনাকৈ ধুৰা-নাট বা ভাওনা-নাটৰ অভিনয়তো সূত্ৰধাৰে সোঁহাতেৰে চোঁৱৰ ঘূৰাই ঘূৰাই খোলৰ ছেৱে ছেৱে নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰি অভিনয়ৰ আৰম্ভণি সূচনা কৰে আৰু গীত-নৃত্য-বাদ্যৰ মাধ্যমেৰে নাট্যকাহিনীভাগ পৰিণতিৰ ফালে ক্ৰমশঃ আগবঢ়াই লৈ যায়। 'ধুৰা-গীত'ৰ প্ৰাধান্য হেতু এইবিধ নাটকক উক্ত নাম দিয়া হৈছে। বঙলা 'ধপ-কীৰ্ত্তন'ৰ প্ৰভাৱ ধুৰা-নাটত

সুস্পষ্ট।[১৯]

খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ দৰে ধুৰা-নাটতো সংস্কৃত শ্লোক, ভটিমা আদিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া নহয়, গুৰুত্ব দিয়া হয় যুদ্ধ-বিগ্ৰহ, লম্ফ-জম্ফপূৰ্ণ উক্তি-প্ৰত্যুক্তি আৰু ব্যংগ-কৌতুকৰ ওপৰত। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ নিচিনাকৈ ধুৰা-নাট আৰু অভিনয়ত বহুৱা চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰে। খুলীয়া-ভাউৰীয়াৰ নাটৰ দৰে ধুৰা-নাটৰ বিষয়বস্তুও গ্ৰহণ কৰা হয় বধকাব্যৰ পৰা। ভাৱৰীয়াবিলাকে মুখা ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্ৰসংগতো দুয়োবিধ অভিনয়ৰ মাজত সাদৃশ্য স্পষ্ট। ধুৰা-নাট বা ভাওনা-নাটৰ উদাহৰণ স্বৰূপে কেইখনমান নাটৰ উল্লেখ কৰা হ'ল : *খটাসুৰ বধ, বঘাসুৰ বধ, নহুষ-উদ্ধাৰ, কুলাচল বধ, পাণ্ডৱৰ বনবাস আৰু কুলাচল বধ, যুধিষ্ঠিৰৰ ধৈৰ্য পৰীক্ষা, সুভদ্ৰাহৰণ, অভিমন্যুৰ চক্ৰবেহু ভেদ, দ্ৰোণাচাৰ্য বধ, কুৰুক্ষেত্ৰ যুদ্ধ, শকুনিৰ প্ৰতিশোধ* ইত্যাদি।[২০]

সাধাৰণতে লিখিত নাট আৰু ইয়াৰ অভিনয়ক লোকনাট বা লোকাভিনয় বোলা নহয়; কিন্তু যি নাট আৰু অভিনয়ত লোকসমলৰ প্ৰাচুৰ্য স্পষ্ট আৰু যি নাট লোকজীৱনৰ বাবে ৰচিত আৰু যি অভিনয় লোকৰঞ্জনৰ বাবে অনুষ্ঠিত হয়, সেই নাট আৰু অভিনয়ক যথাক্ৰমে লোকনাট আৰু লোকাভিনয় আখ্যা দিয়াত আপত্তি থাকিব নোৱাৰে। এই দৃষ্টিভংগীৰ ফালৰ পৰা 'ধুৰা-নাট' আৰু ইয়াৰ অভিনয়ক যথাক্ৰমে লোকনাট আৰু লোকাভিনয় বুলিব পাৰি।

(জ) পালা গান / ভাওনা

পালাগান বা ভাওনা অভিধা দুটাৰ অৰ্থ প্ৰায় একে। 'পালা' পদটোৰ অৰ্থ কীৰ্তন বা ধৰ্মীয় সংগীতৰ সম্পূৰ্ণ ইতিবৃত্তৰ কিয়দংশ; অভিনয় বা সংগীতৰ এটি এটি আখ্যায়িকা, গীত আৰু অভিনয়ৰ বিষয়. আৰু কাহিনী, নাটক আদি। কাহিনী বা নাট বা নাটক অৰ্থতেই জনসাধাৰণে 'পালা' পদটো প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। সৰ্বসাধাৰণে গীত-নাট-নৃত্ত-নাটক আদি অৰ্থ সূচাবৰ বাবেই 'পালা' পদটো ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে।

'পালা-গান' অভিধাটিৰ পৰিসৰ পালা-ভাওনা পৰিসৰৰ তুলনাত ব্যাপক। উৰিষ্যা আৰু বংগদেশতো পালা-গানৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত। আমাৰ ওজাপালি পৰিবেশ্য কলাৰ সৈতে 'পালা-গান'ৰ সাদৃশ্য চকুত লগা। মাজুলীৰ আউনীআটী আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰত 'পাঞ্চালী-গান' নামৰ ওজাপালিৰ সমগোত্ৰীয় অনুষ্ঠান পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে। পালা গান আৰু পাঞ্চালী গান প্ৰায় সমগোত্ৰীয়।

নগাঁও আৰু মৰিগাঁও অঞ্চলত জীৱন্ত ৰূপত প্ৰচলিত 'পালা-ভাওনা'ৰ সাদৃশ্য 'পাঞ্চালী-গান'ৰ সৈতে থাকিলেও যথাৰ্থতে এই অনুষ্ঠানটি 'যাত্ৰা-গান'ৰহে এক বিকশিত ৰূপ। আমাৰ এই অনুমানৰ সপক্ষে নগাঁৱৰ এগৰাকী বয়স প্ৰবীণ

সংবাদদাতাৰ এই উক্তিটি প্ৰণিধানযোগ্য :

> *"খ্ৰী. ১৮২৬ চনৰ পূৰ্বে পুৰণি গুদাম অঞ্চলত যাত্ৰাৰ হে প্ৰচলন আছিল। তাৰ পৰৱৰ্তী কালত যাত্ৰাৰ ঠাইত পালা-গান বা পালা-ভাওনাৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ হয়।"* [২১]

তেওঁৰ মতে পালা-গান বা পালা-ভাওনা নগাঁও ওজাপালিতকৈ পূৰ্বৰ। এইবিধ কলাৰূপত (পালা-ভাওনা) বঙলা 'কীৰ্ত্তন'ৰ প্ৰভাৱ পৰিব পাৰে বুলিও কোনো কোনোৱে ভাবে। পিছে এই ভাবনা তেনেই অমূলক কাৰণ, 'কীৰ্ত্তন' নৃত্যধৰ্মীহে, নাট্যধৰ্মী নহয়। যাত্ৰা নৃত্য-নৃত্ত-নাট্য, গীত-বাদ্যৰ সমন্বিত ৰূপ। 'পালা-ভাওনা'তো এই গুণখিনি আছে। এনে ধৰণৰ অনুমানৰ আধাৰত ক'ব পাৰি যে, লোকসমাজত মৌখিক পাঠ নিৰ্ভৰশীল 'যাত্ৰা'ৰ পৰাই পালা-ভাওনা বা পালা-গানৰ উদ্ভৱ হৈছে। এই প্ৰসংগত কোৱা উচিত হ'ব যে, মূল যাত্ৰাত গীত-পদ আদি ভাৱৰীয়া বা গায়কে লগাই দিছিল, আৰু পালিসকলে তাল সংগত কৰিছিল। এই বৈশিষ্ট্যটো আজি কিছুদিন আগলৈকে 'পালা-গান'ৰ ক্ষেত্ৰতো দেখা গৈছিল। বৰ্তমানহে আচৰ পাতি গীত-পদ গোৱা হয়।

পালা-গান বা ভাওনাত ওজা বা সূত্ৰধাৰ নাথাকে, থাকে 'বিবেক' নামৰ এটি চৰিত্ৰ। যাত্ৰাত বিবেক চৰিত্ৰটিত অভিনয় কৰে পুৰুষে; কিন্তু ইয়াৰ বিপৰীতে পালা-ভাওনাত এই চৰিত্ৰটিত অভিনয় কৰে অকুমাৰী ছোৱালী এজনীয়ে। ছোৱালীজনীয়ে পৰিধান কৰে হালধীয়া গ্ৰাউন ফ্ৰক, দুয়োখন ভৰিৰ খাৰু-গাঠিত ঘুঘুৰা বান্ধি লয়। বিবেকে গীত আৰু নৃত্যৰ জৰিয়তে মঞ্চ নিৰ্দেশ কৰে, কোন চৰিত্ৰই কাৰ পিছত ক'ব, কি ক'ব, কি নক'ব ইত্যাদিৰ নিৰ্দেশ দিয়ে। কোনো চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ মুহূৰ্ততো বিবেকে সজ উপদেশ দিয়ে। যেনে —

(ক) কি কৰিছা মহাৰাজ। নকৰিবা এনে কাৰ্য বিঘ্নৰাজে ঘটাব বিপদ।
(খ) চিন্তা এৰা মহাৰাজ, মাতা শীঘ্ৰে বিঘ্নৰাজ। বিঘ্নৰাজে কৰিব উপায়।
বোলা হৰি হৰি। ইত্যাদি।

পালা-ভাওনাৰ সংলাপবোৰ চমু, অথচ সৰল, স্পষ্ট আৰু প্ৰত্যক্ষ। জটিলতা বা অস্পষ্টতা ইবোৰত নাই বুলিয়েই ক'ব পাৰি। পালা-গান বা ভাওনা বিশেষ বিশেষ উৎসব-অনুষ্ঠান, পৰ্ব আদিৰ অনুষংগত অনুষ্ঠিত হয়। ৰাজহুৱা স্থান, নামঘৰ আদি এনে অভিনয়ৰ বাবে অতিকৈ প্ৰশস্ত। পালা-ভাওনাৰ গীত বিবিধ, সংলাপবোৰো গীতত গোৱা হয়। এইবিধ পৰিবেশ্য কলা গীতিমুখৰ। গীত বাদ দিলে এই বিধ ভাওনাৰ কোনো বিশেষত্ব নাথাকিব। গীতৰ লগত মৃদংগ ব্যৱহাৰ কৰা নহয়, মঞ্চৰ

একাষে কেইগৰাকীমান গান-শিল্পী, হাৰমনিয়াম, তবলা, ঢোলোক, খঞ্জৰি আদি লোৱা বাদকসকলৰ সৈতে একেলগে বহে। এই দলটোক সাধাৰণভাৱে 'আচৰ' বোলে। পালা ভাওনাত প্ৰায় ***হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান*** নামৰ নাটখন অভিনয় কৰে। লোকনাটৰ দৰে পালা-গানৰ প্ৰতিটি চৰিত্ৰই গীত গায়। এইবিধ নাটত Play back পদ্ধতিৰ প্ৰচলন নাই। দৰ্শকসকলৰ দৃষ্টিত পালাভিনয়ৰ দৰ্শন পবিত্ৰ কাম, পুণ্য সিজে আৰু ধৰ্ম, অৰ্থ, কাম, মোক্ষ এই চতুবৰ্গৰ সাধন হয়।

আধুনিকতাই লোকজীৱন যিদৰে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছে, তেনেদৰে লোক-পৰিবেশ্য কলা বা লোকনাট আৰু অভিনয়তো প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে। দূৰ অতীতত পুতলা ভাওনা বা অভিনয় ধৰ্মীয় অনুষংগৰ সৈতে জড়িত আছিল। আজিকালি ধৰ্মনিৰপেক্ষ প্ৰসংগতো ই কলা ৰূপে প্ৰদৰ্শিত হয়। ওজাপালি, দেওধনী, ভাৰীগান, কুশান গান আদিও দ্বিতীয় অস্তিত্বত কলা ৰূপত জীয়াই আছে। এই অনুষ্ঠানসমূহে যেন আধুনিক ৰুচিৰ সৈতে সম্পূৰ্ণভাৱে যোগসূত্ৰ ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই।

এই প্ৰসংগত আমি মনত ৰাখিব লাগিব যে, পৰম্পৰা প্ৰক্ৰিয়া আৰু পৰিণামৰ সমষ্টি। পৰম্পৰা যিহেতু এক প্ৰক্ৰিয়া, গতিকে ই গতি বিশিষ্ট। গতি থাকিলে তাত পৰিবৰ্তন, উত্তৰণ আৰু পৰিবৰ্ধন থাকিবই। ভাৰতীয় তথা অসমীয়া লোকনাটৰ ক্ষেত্ৰতো উত্তৰণ আৰু পৰিবৰ্তনৰ স্থিতি স্বীকাৰ নকৰাকৈ থাকিব নোৱাৰি। পৰম্পৰা ৰক্ষিত হয় সাংস্কৃতিক চেতনাৰ আধাৰত। এই প্ৰসংগত টি.এছ্. এলিয়টৰ এষাৰ কথা মনত ৰখা উচিত। তেওঁ কৈছিল : বৰ্তমানৰ দ্বাৰা অতীত পৰিবৰ্তিত হয় আৰু অতীতৰ দ্বাৰা বৰ্তমান পৰিচালিত হ'ব লাগিব।[২২]

পাদটীকা :

১। Ghosh, Dr. Monmohan (ed.) : 'Nandikesver', ***Abhinaya Darpan***, Introduction, p.19(fn)

২। Brinton, Daniel G : ***Religions of Premitive people***, p.173

৩। Keith, A.B. : ***The Sanskrit Drama***, p.23

৪। As recorded in the ***Traditional Indian Theatre : Multiple Streams*** by Kapila Vatsyayan

৫। ঘোষ, মনমোহন (সম্পাঃ) : ***ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰ***, ১৪/৬১

৬। বন্দোপাধ্যায়, ড° সুৰেশ চন্দ্ৰ (সম্পাঃ) : ***ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰ***, ১৪/৬১-৬৩

৭। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, ১৪/৬৪-৬৬

৮। *সংগীত ৰত্নাকৰ*, ১/২১

৯। ধনঞ্জয় : *দশৰূপক* , ১/১৪

১০। শাৰ্ংগদেৱ : প্ৰাগুক্ত গ্ৰন্থ, ৭/২৮

১১। Ghosh, M. (ed.) : ***Abhinaya Darpana***, Intro. p.18

১২। Ibid. p.19

১৩। *হৰিবংশ*, বিষ্ণুপৰ্ব, ৯৩/২৮

১৪। *কিৰাতাৰ্জুনিয়ম্*, ১০/৪২

১৫। ধনঞ্জয় : *দশৰূপক*, ১/১২

১৬। নলবাৰী জিলাৰ আগ্ৰাৰ শ্ৰীপ্ৰতাপ বেজবৰুৱা ভাইৰা আৰু তেওঁৰ দলৰ দ্বাৰা প্ৰদৰ্শিত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ পৰা সংগৃহীত।

১৭। ভৰালী, শৈলেন : *অসমীয়া লোকনাট্য পৰম্পৰা*, পৃঃ ৪০

১৮। সংবাদদাতা : শ্ৰীভদ্ৰকান্ত শৰ্মা (৮৩), বলদেৱপাৰা, দৰং, ১২/৭/৮৬ আৰু শ্ৰীলক্ষীকান্ত শৰ্মা (৮৪), ভুক্তাবাৰী, মংগলদৈ, দৰং, ১৩/৭/৮৬ (ইতিমধ্যে দুয়োজনৰে লোকান্তৰ ঘটিছে।)

১৯। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ : *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*, গুৱাহাটী, ১৯৭৩, পৃঃ ৯১

২০। Borah, Jogeswar : ***Folk Elements in Ramasaraswati***, Calcutta, p. 181

২১। সংবাদদাতা : শ্ৰী ভাৰত চন্দ্ৰ বৈৰাগী (৬৩), পুৰণি গুদাম, ৮/৩/২০০৩

২২। Eliot, T.S. : ***The Sacred Wood***, p.50

oooooo

অসমীয়া আদি নাটক ঃ অংকীয়া নাট

ড° পোনা মহন্ত

ষোল শতিকাৰ প্ৰথম ভাগত নাট ৰচনা আৰু পৰিৱেশন কৰি শঙ্কৰদেৱে অসমীয়া নাট্য সাহিত্য আৰু মঞ্চৰ বুৰঞ্জী সূচনা কৰে। শঙ্কৰদেৱে ছখন নাট ৰচনা কৰা বুলি জনা যায়। তেওঁৰ প্ৰধান শিষ্য আৰু স্থলাভিষিক্ত মাধৱদেৱেও গুৰুৰ পথ অনুসৰণ কৰি নাট ৰচি অভিনয় কৰাইছিল। এই দুজনাৰ পিছত অনেক লেখকে নাট ৰচনা কৰিছিল, কিন্তু গোপালদেৱ প্ৰমুখ্যে দুই এগৰাকীৰ বাদে বাকীসকলৰ ৰচনাত কোনো বিশেষত্ব নাছিল। পৰৱৰ্তী কালৰ সৰহ সংখ্যক নাট-ৰচোঁতাই শঙ্কৰ-মাধৱক অনুকৰণহে কৰিছিল। সেহে ঊনৈছ শতিকাৰ – আনকি কুৰি শতিকালৈকে শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ আৰ্হি আৰু অনুকৰণত নাট ৰচনা কৰাৰ পৰম্পৰা চলি আছিল যদিও নকল-নবিচসকলৰ হাতত পৰি পুৰণি অসমীয়া নাটে পূৰ্বৰ গৰিমা ক্ৰমান্বয়ে হেৰুৱাইছিল। সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতিকাত কোনো কোনো লেখকে অসমীয়া মিহলি সংস্কৃততো নাটক ৰচনা কৰিছিল। কিন্তু সৰ্বসাধাৰণ শ্ৰোতা-দৰ্শকে সহজে বুজিব নোৱাৰা বাবে এইবিলাক নাটকৰ কোনো জনপ্ৰিয় আবেদন নাছিল আৰু সেয়ে ইবিলাকে অসমীয়া নাটকৰ প্ৰগতিৰ পথত কোনো ধৰণে সহায়ক হ'ব পৰা নাছিল। প্ৰকৃতাৰ্থত ক'বলৈ হ'লে সোতৰ শতিকাৰ পৰা ঊনৈছ শতিকাৰ মাজ ভাগত পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ অনুভূত হোৱালৈকে এই দীঘলীয়া সময়ছোৱাত অসমীয়া নাটকে তেনেকৈ গা টঙাব পৰা নাছিল।

অংকীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্য

অসমীয়া আদি নাটক, অৰ্থাৎ শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নাটকক অংকীয়া নাট বুলি কোৱা হয়। নাটসমূহক কিয় এই নামেৰে অভিহিত কৰা হ'ল সেই বিষয়ে বিজ্ঞসকলে আলোচনা কৰিছে যদিও উপযুক্ত তথ্যৰ অভাৱত খাটাংকৈ কোনো সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পৰা হোৱা নাই। নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱে নিজে যাত্ৰা, নাট আৰু নাটক শব্দহে ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁ কোনোখনক নাটক যাত্ৰা, কোনোখনক নাট বা নাটক আৰু কেতিয়াবা একেখন নাটৰে বেলেগ বেলেগ ঠাইত তিনিওটা শব্দই প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। অৰ্থাৎ নাট্যকাৰে সমাৰ্থক হিচাপেই শব্দকেইটা ব্যৱহাৰ কৰিছে। পিছত মহাপুৰুষৰ চৰিতকাৰসকলে তেওঁৰ নাটকেইখন বুজাবলৈ অংক শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। ৰামচৰণ ঠাকুৰ, দৈত্যাৰি ঠাকুৰ প্ৰমুখ্যে চৰিতকাৰসকলে শঙ্কৰী নাট বুজাবলৈ অংক

শব্দ ব্যৱহাৰ কৰাৰ কাৰণ এইটো হ'ব পাৰে যে, তেওঁলোকৰ মনলৈ সংস্কৃতৰ অংক বা উৎসৃষ্টিকাংক বোলা এক অংকীয়া নাটক বিধৰ কথা সততে মনলৈ আহিছিল। সংস্কৃত নাটক হ'ল এনে এবিধ ৰূপক বা দৃশ্যকাব্য যত পাঁচটাৰ পৰা দহোটা পৰ্যন্ত অংক থাকে। সংস্কৃত অংকৰ সৈতে অন্য বিষয়ত সাদৃশ্য নাথাকিলেও কেৱল এটা অংকৰ হোৱা বাবে বা কোনো দৃশ্য বা অংক বিভাজন নথকা বাবে চৰিতকাৰসকলে মহাপুৰুষৰ নাটকক অংক আখ্যা দিছিল। পিছলৈ 'অংক' শব্দৰ লগত 'ঈয়া' প্ৰত্যয় যোগ দি অংকীয়া কৰা হ'ল। কোনে কেতিয়া এইটো কৰিলে সেই বিষয়ে কোনো তথ্য পাবলৈ নাই। উল্লেখযোগ্য যে, কেৱল মহাপুৰুষ দুজনাৰ নাটসমূহকে 'অংকীয়া নাট' বোলা হয়; ইয়াৰ ভিতৰতে মাধৱদেৱৰ ক্ষুদ্ৰাকাৰ নাটসমূহক সাধাৰণতে 'ঝুমুৰা' বোলা হয়।

অংকীয়া নাট মূলতে প্ৰচাৰধৰ্মী। নাট্যকাৰৰ লক্ষ্য হ'ল নাট্যাভিনয়ৰ আমোদ দিয়াৰ যোগেদি শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মাজত ধৰ্মীয় আৰু নীতি শিক্ষা প্ৰচাৰ কৰা। এই শিক্ষা বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ মূল নীতিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এক দেৱ, এক সেৱ আৰু এক শৰণ নামধৰ্ম ইয়াৰ মূল বস্তু। কৃষ্ণ বা ৰামৰ জীৱন কাহিনীৰ কোনো কোনো বিশেষ ঘটনাৰ নাট্যৰূপ দি আমোদ প্ৰদানৰ লগতে নাট্যকাৰ শংকৰদেৱে শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মাজত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ সমভাব আৰু ভক্তিবাদ প্ৰচাৰ কৰিছিল। ভাগৱত পুৰাণ আৰু দুই মহাকাব্যৰ পৰা নাটকৰ কাহিনীসমূহ লোৱা হৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণ যে নৰৰূপী পৰমব্ৰহ্ম নাৰায়ণ, তেওঁ যে সকলো জীৱৰ মূল, তেওঁৰ ওপৰত যে কোনো দেৱ-দেৱী নাই এই কথা প্ৰচাৰ কৰি একেশ্বৰবাদত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। চমুতে ক'বলৈ হ'লে নাটকৰ কাহিনী, চৰিত্ৰ, সংলাপ আদি উপাদানসমূহ প্ৰধানকৈ ব্যৱহৃত হৈছে এই মূল ভক্তিৰ বাণী প্ৰচাৰত। সেয়ে কৃষ্ণ বা ৰামৰ মাহাত্ম্য স্পষ্ট ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব পৰাকৈ নাটকীয় প্লট সজাই-পৰাই লোৱা হৈছে।

প্ৰশ্ন হয় শঙ্কৰদেৱে কেনেকৈ, কিহৰ আধাৰত, কি উদ্দেশ্যৰে তেওঁৰ নাট্যশৈলী আৰু নাট্যৰীতি প্ৰস্তুত কৰিছিল। নাট ৰচনাৰ মূল উদ্দেশ্যৰ কথা ওপৰত উনুকিয়াই অহা হৈছে – আমোদ দানৰ যোগেদি সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহক একশৰণ নাম ধৰ্মৰ শিক্ষা দি একত্ৰিত কৰি তোলা। এইদৰে নাট ৰচনা কৰি ভাওনা পাতি ৰাইজক দেখুৱাবলৈ শঙ্কৰদেৱে ক'ৰ পৰা প্ৰেৰণা পাইছিল ? প্ৰথম কথা হ'ল, শঙ্কৰদেৱ সংস্কৃতত অগাধ পণ্ডিত আছিল। গতিকে সংস্কৃত নাটক আৰু নাটৰ সৈতে যে তেওঁৰ নিবিড় পৰিচয় আছিল তাত কোনো সন্দেহ নাই। দ্বিতীয়তে, ভাৰতৰ অন্যান্য প্ৰান্তৰ লেখীয়াকৈ কামৰূপ-অসমতো সুদূৰ অতীতৰ পৰা মানুহৰ মাজত নানা ধৰণৰ লোকনৃত্য

আৰু লোক নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানৰ চলন্তি হৈ আছিল। বিশেষকৈ নামনি অসম, অৰ্থাৎ কামৰূপ, গোৱালপাৰা অঞ্চল নানা প্ৰকাৰৰ লোক-নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানৰ বাবে বিখ্যাত আছিল। ইবিলাকৰ কেতবোৰ হ'ল পুতলা নাচ, ওজা-পালি, কুষাণ গান, দেওধনী নাচ, কামৰূপীয়া ঢুলীয়া, কামৰূপীয়া খুলীয়া ইত্যাদি। শঙ্কৰদেৱে যিহেতু উজনিৰ মাজুলি আৰু লুইতৰ উত্তৰপাৰ-দক্ষিণপাৰৰ পৰা নামনিৰ কোচবিহাৰলৈকে ঘূৰি ফুৰিব লগীয়া হৈছিল, সেয়ে তেওঁ যে এই আটাইবোৰ লোক অনুষ্ঠানৰ সৈতে চিনাকি হোৱাৰ সুযোগ পাইছিল তাত কোনো সন্দেহ নাই। তৃতীয়তে, প্ৰায় ডেৰ কুৰি বছৰ বয়সত প্ৰথম তীৰ্থ ভ্ৰমণলৈ গৈ প্ৰায় বাৰ বছৰ কাল উত্তৰ আৰু মধ্য ভাৰতৰ নানা স্থান দৰ্শন কৰি তেওঁ ভাৰতবৰ্ষৰ নানা অঞ্চলত প্ৰচলিত লোক নৃত্য আৰু নাট্যানুষ্ঠানৰ বিষয়ে চাক্ষুষ অভিজ্ঞতা লাভৰ সুযোগ পাইছিল। চতুৰ্থতে, আৰু আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা হ'ল, শঙ্কৰদেৱে নিজৰ গভীৰ জ্ঞান, ব্যাপক অভিজ্ঞতা আৰু সূক্ষ্ম অন্তৰ্দৃষ্টিৰ বলত এইটো নিশ্চিতভাৱে মানিছিল যে, দৃশ্যকাব্য অৰ্থাৎ নাটক বা ৰূপকৰ জনপ্ৰিয় আবেদন অদ্বিতীয়। শ্ৰৱণ আৰু কীৰ্তনৰ লগতে দৰ্শনকো যোগ দি শঙ্কৰদেৱে তেৰাৰ কৃষ্ণ চৰিত্ৰকেন্দ্ৰীক ধৰ্ম আৰু দৰ্শনৰ মূল নীতিসমূহ সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহৰ বাবে বোধগম্য কৰি তুলিছিল।

এইটো অতি আমোদজনক আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা যে, শঙ্কৰদেৱে পূৰ্ণাংগ নাটসমূহৰ ৰচনাৰ পূৰ্বে *চিহ্নযাত্ৰা* বুলি এখন নাটৰ ভাওনা অনুষ্ঠিত কৰিছিল। শঙ্কৰদেৱে নিজে হেঙুল-হাইতালেৰে সাত বৈকুণ্ঠৰ পট আঁকি গীত আৰু নৃত্যৰে আৰু নিজেও সূত্ৰধাৰ আৰু এজনা বিষ্ণুৰ ভাও লৈ, খোল বজাই ভকত আৰু অনুগামীসকলৰ আগত এই নাট প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। ***কথাগুৰু চৰিত*ৰ** মতে সমাজৰ সকলো শ্ৰেণীৰ লোকৰ ওপৰত এই নাট-ভাওনাৰ প্ৰভাৱ আছিল ব্যাপক :

> “ *লোক ৰায়তে দেখি অদ্ভুত আশ্চৰ্য হ'ল। ঈশ্বৰ বুদ্ধি কৈ মানিলে সবেও। ব্ৰাহ্মণসকলে মহিমা ঈশ্বৰ শক্তি দেখি শৰণ ল'বলৈ ধৰিলে ।*”

কিন্তু এই নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ মুখত সংলাপ দিয়া হৈছিল নে নাই সেই কথা থিৰাং কৰিব পৰা হোৱা নাই। এই নাটৰ পাঠ থকা কোনো পুথি এতিয়ালৈকে উদ্ধাৰ হোৱা নাই আৰু চৰিত পুথিসমূহতো এই সম্পৰ্কে বিশেষ একো পোৱা নাযায়। এইবোৰ কাৰণতে এনে এটা কথাহে সম্ভৱ হ'ব যেন লাগে যে, ***চিহ্নযাত্ৰা* হ'ল** সাত বৈকুণ্ঠৰ চিত্ৰ পটভূমিত ৰাখি কৰা একপ্ৰকাৰ মূকাভিনয় বা আংগিক অভিনয়। এই অভিনয় চাই বাৰ ভূঞা সমন্বিতে ভক্তসকলে তৃপ্তি পোৱা দেখি গুৰুজনাই হয়তো ভাবিলে সংলাপ নোহোৱাকৈয়ে দৰ্শকে যেতিয়া ইমান ভাল পাইছে সংলাপ সংযোগ

কৰিলে নিশ্চয় অধিক তৃপ্তিদায়ক হ'ব আৰু ভক্তি ধৰ্মৰ বাণী প্ৰচাৰৰ বাবে বেছি সহায়ক হ'ব। সেয়ে পিছলৈ সংলাপ যোগ দি ভালে কেইখন সম্পূৰ্ণ নাট ৰচনা কৰা হ'ল। এইখিনিতে আৰু এটা কথা উল্লেখযোগ্য ঃ শঙ্কৰদেৱে পিছৰ কোনো এখন নাটতে সূত্ৰধাৰ আৰু মুখ্য চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰবেশৰ সময়ত ব্যৱহাৰ কৰা আন আঁৰ কাপোৰ আৰু নামঘৰ বা ৰভা-ঘৰৰ যি ডোখৰ মুকলি ঠাই মঞ্চ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয় তাৰ ওপৰত এখন ৰং-বিৰঙৰ চন্দ্ৰতাপ তৰি লোৱাৰ বাহিৰে অন্য কোনো মঞ্চসজ্জা ব্যৱহাৰ কৰা নাই। ইয়াৰ পৰা এই কথা অনুমান কৰিব পাৰি যে - কবি, গায়ক, সংগীতজ্ঞ আৰু অসাধাৰণ প্ৰতিভাৰ গৰাকী শঙ্কৰে *চিহ্নযাত্ৰাৰ* অভিজ্ঞতাৰ পৰা উপলব্ধি কৰে যে, স্বৰ্গ, মৰ্ত্য, পাতাল আৰু দেৱ-দেৱী, অসুৰৰ নিৰ্জীৱ-নিৰ্বাক চিত্ৰতকৈ কথোপকথনসহ জীৱন্ত অভিনয়েহে সৰ্বসাধাৰণ শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মন বেছিকৈ আকৰ্ষিত কৰি তেওঁলোকক বিষ্ণু-কৃষ্ণৰ ভক্তি-ভাৱত আপ্লুত কৰিব পাৰিব। সেয়ে *চিহ্নযাত্ৰাৰ* পুনৰাবৃত্তি আৰু নহ'ল আৰু ইয়াৰ স্থান অধিকাৰ কৰিলে কাহিনী, চৰিত্ৰ আৰু সংলাপেৰে সুসজ্জিত স্বয়ংসম্পূৰ্ণ নাটে।

শঙ্কৰদেৱৰ সুদীৰ্ঘ জীৱনৰ আদি ছোৱাৰ কৰ্ম আৰু ঘটনাৱলীৰ থুলমূল আভাস এটাই তেখেতৰ নাট্যকাৰ জীৱনৰ আৰম্ভণি আৰু ক্ৰমবিকাশ অনুধাৱন কৰাত যথেষ্ট সহায়ক হ'ব। চৰিত পুথি আৰু অন্যান্য তথ্যৰ ভিত্তিত শঙ্কৰদেৱৰ যি জীৱন-বৃত্ত প্ৰস্তুত কৰা হৈছে সেই মতে বাল্যকালৰ বাৰ বছৰ মানলৈকে তেওঁ সমনীয়াৰ সৈতে খেল-ধেমালি কৰিয়ে কটাইছিল, যিহৰ বাবে শঙ্কৰে আইতাক খেৰসূতীৰ পৰা ভৰ্ৎসনা শুনিবলগীয়া হৈছিল। তাৰ পিছত গুৰু মহেন্দ্ৰ কন্দলীৰ টোলত অধ্যয়ন কৰি বছৰ চেৰেকৰ ভিতৰতে তেওঁ সংস্কৃতত আৰু বিভিন্ন শাস্ত্ৰত অগাধ পণ্ডিত হৈ উঠে। কুৰি বছৰমান বয়সত শিক্ষা সাং কৰি শঙ্কৰ স্বগৃহলৈ প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰে আৰু গুৰুগৃহত লাভ কৰা জ্ঞান কাৰ্যকৰীভাৱে কামত লগাবলৈ *হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান* নামৰ প্ৰথম কাব্যখন ৰচনা কৰে। সেই সময়ৰ পৰাই শঙ্কৰৰ ব্যক্তিত্ব আৰু পাণ্ডিত্যত মুগ্ধ হৈ অনেক লোক তেওঁৰ কাষ চাপে আহি। শঙ্কৰদেৱেও একমাত্ৰ ঈশ্বৰ বিষ্ণু-কৃষ্ণসৰ্বস্ব বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ বাণী প্ৰচাৰ কৰি সমসাময়িক বিশৃংখল সমাজত শৃংখলা স্থাপন কৰিবলৈ উদ্যোগ লয়। তেওঁ বৰদোৱাত কীৰ্তন ঘৰ সজোৱায় আৰু ফাগুৱা উৎসৱ অনুষ্ঠিত কৰে। ইতিমধ্যে শঙ্কৰে শিৰোমণি ভূঞাৰ বিষয়-বাব গ্ৰহণ কৰি প্ৰশাসনীয় দায়িত্বও চম্ভালিব লগাত পৰে আৰু বিবাহ-পাশত আবদ্ধ হৈ সাংসাৰিক জীৱনত প্ৰৱেশ কৰে। অৱশ্যে অলপ দিনৰ ভিতৰতে তেওঁ ভূঞাৰ শাসন-ভাৰ জয়ন্ত আৰু মাধৱ দলৈৰ হাতত গতাই দি শাস্ত্ৰ চৰ্চা আৰু সাম্যবাদী বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ মতবাদ প্ৰচাৰত

মনোনিৱেশ কৰে। ইতিমধ্যে পত্নী সূৰ্যাৱতীৰ অকাল বিয়োগ হোৱা কেই বছৰমানৰ পাছত কন্যা মনুক বিবাহ দি প্ৰায় একুৰি বাৰ বছৰ বয়সত শঙ্কৰদেৱে সংগীসহ তীৰ্থ ভ্ৰমণ আৰম্ভ কৰে আৰু বাৰ বছৰ কাল উত্তৰ ভাৰতৰ নানা পবিত্ৰস্থান দৰ্শন কৰি আৰু সাধু-সন্তৰ সৈতে আলাপ-আলোচনা কৰি বিপুলভাৱে অভিজ্ঞতাপুষ্ট হৈ স্বস্থানলৈ উভতি আহে।

কাব্য আৰু নৃত্য-গীতৰ পৰা শঙ্কৰী নাটৰ দূৰত্ব বৰ বেছি নহয়। গুৰু গৃহত অধ্যায়ন কৰি সংস্কৃত ভাষা আৰু শাস্ত্ৰত পাৰ্গত হৈ শঙ্কৰে যে সংস্কৃত কাব্য আৰু নাটক পুংখানুপুংখকৈ অধ্যয়ন কৰিছিল তাত কোনো সন্দেহ নাই। কিন্তু ধ্ৰুপদী সংস্কৃত নাটকৰ দ্বাৰা তেওঁ তেনেকৈ আকৰ্ষিত নহ'ল। এই নাটক সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ বাবে নহয়। সমাজৰ সম্ভ্ৰান্ত শ্ৰেণীৰ লোকৰ বাবেহে এই নাটক প্ৰস্তুত কৰা হৈছিল আৰু সেয়ে ই হৈ পৰিছিল কাব্যধৰ্মী, গীতিধৰ্মী নহয়। ইতিমধ্যে শঙ্কৰদেৱৰ আবিৰ্ভাৱৰ কেইবা শতিকাৰো আগৰ পৰা সংস্কৃত নাটক নিম্নগামী হৈ আহিছিল। পণ্ডিতসকলৰ মতে কৃষ্ণ মিশ্ৰৰ *প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়* (ৰচনা ১১০০ খ্ৰীঃ) আৰু কিংবদন্তিমূলক ৰচয়িতা হনুমাতৰ *মহানাটক* (হনুমান নাটক) এই ধৰণৰ নিম্নগামিতাৰ অন্যতম উদাহৰণ। কিন্তু এই নাটক দুখনে যে শঙ্কৰদেৱক প্ৰভাৱিত কৰিছিল তাৰ উদাহৰণ তেওঁৰ ৰচনাত পোৱা যায়। প্ৰথমখন নাটকত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ অদ্বৈতবাদ সমৰ্থন কৰা হৈছে আৰু মাজে মাজে অলপীয়াকৈ হ'লেও ধেমেলীয়া দৃশ্য আৰু চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। দ্বিতীয়খন নাটকৰ বিষয়বস্তু *ৰামায়ণ*ৰ পৰা লোৱা হৈছে। এইখনৰ বিশেষত্ব হ'ল -- ইয়াত বিদূষক চৰিত্ৰ অনুপস্থিত আৰু জয়দেৱৰ *গীত গোৱিন্দ*ৰ লেখীয়াকৈ ই গীতিধৰ্মী আৰু বৰ্ণনামূলক। এই দুয়োখন নাটকৰে উল্লিখিত বৈশিষ্ট্যসমূহ শংকৰদেৱৰ নাটত দেখা যায়। বিশেষকৈ *মহানাটক*ৰ স্পষ্ট প্ৰতিধ্বনি তেওঁৰ *ৰামবিজয়* নাটকত শুনিবলৈ পোৱা যায়। এই নাটক যে সেই কালৰ কামৰূপ-অসমৰ সংস্কৃত শিক্ষাৰ কেন্দ্ৰসমূহত যথেষ্ট আদৰৰ আছিল আৰু এই নাটকে যে শংকৰদেৱক যথেষ্ট অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল সেই বিষয়ে ড° মহেশ্বৰ নেওগে বিশদভাৱে আলোচনা কৰিছে।

নাটক ৰচনা কৰাৰ বেলিকা শঙ্কৰদেৱৰ সন্মুখত আছিল সেই সময়ৰ অসমৰ সেইসকল মানুহ যিসকল আছিল চহা-হজুৱা আৰু অনাখৰী আৰু যিসকলে 'পৰম্পৰাগতভাৱে চলি অহা লোকনৃত্য আৰু নাট্যানুষ্ঠানবোৰৰ অংশীদাৰ হৈ আমোদ লাভ কৰিছিল। অন্যহাতেদি সংস্কৃত নাটক ৰচনা কৰা হৈছিল উচ্চ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ বাবে; সমাজৰ সংখ্যাগৰিষ্ঠ শ্ৰেণীটো, অৰ্থাৎ সৰ্বসাধাৰণ মানুহক ইয়াৰ পৰা আঁতৰত ৰখা হৈছিল। শঙ্কৰদেৱে এই কথা ভালকৈ উপলব্ধি কৰিছিল যে নাটকক সমাজৰ

সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহৰ বাবে বোধগম্য আৰু উপভোগ্য কৰি তুলিবলৈ হ'লে ইয়াক প্ৰাচীন সংস্কৃত ৰূপকৰ কঠোৰ শৃংখলাৰ পৰা মুক্ত কৰিব লাগিব। সেয়ে, সংস্কৃত নাটকৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা আৰু কিছু আহিলা গ্ৰহণ কৰিলেও শঙ্কৰদেৱে গুৰুত্ব দিলে সেই সময়ত দেশত চলি থকা বিভিন্ন লোকনাট্য আৰু নৃত্য-গীতৰ অনুষ্ঠানৰ ওপৰত যিবোৰৰ কিছুমানৰ নাম ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰা হৈছে। এই লোক অনুষ্ঠানসমূহ পূৰ্ণ পৰ্যায়ৰ নাট্যানুষ্ঠান নহয়, কিন্তু নাটকৰ কেতবোৰ লক্ষণ কম-বেছি পৰিমাণে ইবোৰত পৰিলক্ষিত হয়। এই লোক অনুষ্ঠানবোৰত নৃত্য-গীত, কথোপকথন, গায়ন-বায়ন, মুখাৰ ব্যৱহাৰ, ৰামায়ণ-মহাভাৰত-পুৰাণৰ কাহিনীৰ প্ৰয়োগ ইত্যাদি দিশবোৰ মন কৰিবলগীয়া, যিবোৰ শঙ্কৰদেৱৰ নাটবো অবিচ্ছেদ্য অংশ। তদুপৰি উত্তৰ ভাৰতৰ ৰাসলীলা, ৰামলীলা আৰু বংগৰ যাত্ৰাই শঙ্কৰদেৱক প্ৰভাৱিত কৰাৰ চিন নাটবোৰত আছে। মৈথিলী কবি বিদ্যাপতিৰ নাটকৰ দ্বাৰাও যে অসমীয়া নাটকৰ পিতৃপুৰুষগৰাকী প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল তেওঁৰ নাটসমূহত ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাই ইয়াৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। চমুতে ক'ব পাৰি যে, নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱে ধ্ৰুপদী সংস্কৃত নাটকৰ পৰা আৰম্ভ কৰি থলুৱা আৰু ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যান্য অঞ্চলৰ লোক নাট্যানুষ্ঠান কেতবোৰৰ পৰা আহিলা আহৰণ কৰি নিজৰ অসামান্য সৃষ্টি প্ৰতিভাৰ বলেৰে অনুপম অংকীয়া নাটৰ উদ্ভাৱন কৰিছিল।

নাটকক যে শঙ্কৰদেৱে জনমুখী অনুষ্ঠান হিচাপে গঢ়ি তুলিব খুজিছিল তাৰ অন্যতম প্ৰমাণ হ'ল নাটসমূহত ব্যৱহৃত ভাষা। অৱশ্যে প্ৰশ্ন মনলৈ আহিব পাৰে যে, যদি এইটোৱেই হয় তেন্তে শঙ্কৰদেৱে কথিত অসমীয়া ভাষা ব্যৱহাৰ নকৰিলে কিয় ? নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱে এইটো কথা সুন্দৰকৈ উপলব্ধি কৰিছিল যে, তেখেতে ৰচনা কৰা নাটৰ উদ্দেশ্য আৰু বিষয়বস্তু এনে ধৰণৰ যে সৰ্বসাধাৰণে দৈনন্দিন ব্যৱহাৰ কৰা ভাষা ইয়াৰ বাবে উপযুক্ত মাধ্যম হ'ব নোৱাৰে। ভগৱান কৃষ্ণৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশ কৰিবৰ বাবে আৰু শ্ৰোতা দৰ্শকৰ মনত ভক্তিভাব জগাই তুলিবৰ বাবে এক ধৰণৰ গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ আৰু উচ্চ পৰ্যায়ৰ ভাষা প্ৰয়োগৰ প্ৰয়োজন। অথচ, এই ভাষা সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহে সহজে বুজি পোৱাও হ'ব লাগিব। ইয়াৰ বাবে সংস্কৃতেই উপযুক্ত ভাষা হ'লহেঁতেন। কিন্তু এই ভাষা সৰ্বসাধাৰণ মানুহে বুজি নাপায়। সেয়ে শঙ্কৰদেৱে এনে এটা কৃত্ৰিম ভাষাৰ সৃষ্টি কৰিলে যিটোৰ এক বিশেষ ধৰণৰ গাম্ভীৰ্য আছে, অথচ সকলোৱে সহজে বুজিবও পাৰে। অসমীয়া, মৈথিলী আৰু হিন্দী ভাষাৰ সংমিশ্ৰণত সৃষ্টি কৰা এই ভাষাই ৰাধা আৰু কৃষ্ণৰ পবিত্ৰ ধামৰ লগত জড়িত ব্ৰজধামৰ কথা মনত পেলায় বাবে ইয়াক ব্ৰজবুলি বা ব্ৰজাৱলী বোলা হয়। সকলো শ্ৰেণীৰ অসমীয়া

মানুহৰ বাবে সহজে বোধগম্যে হোৱাৰ উপৰিও অনা-অসমীয়া ভাষী মানুহেও শঙ্কৰদেৱৰ নাটকৰ ভাষা বুজিবলৈ অসুবিধা পোৱা নাছিল।

বিভিন্ন পুথি-পাজি আৰু চৰিত পুথিৰ চৰিতকাৰসকলৰ বৃত্তান্তৰ পৰা শঙ্কৰদেৱে ইতিমধ্যে উল্লিখিত *চিহ্নযাত্ৰাৰ* বাদে ছখন সম্পূৰ্ণ নাট ৰচনা কৰিছিল বুলি ঠাৱৰ কৰা হৈছে। এই নাট কেইখন হ'ল *পত্নী-প্ৰসাদ*, *ৰুক্মিণীহৰণ*, *কালিয়দমন*, *কেলিগোপাল*, ***পাৰিজাত হৰণ*** আৰু ***শ্ৰীৰামবিজয়***। নাট কেইখনৰ ৰচনা কালৰ ক্ৰম খাটাংকৈ ঠাৱৰ কৰাৰ উপায় নাই যদিও *পত্নী-প্ৰসাদ*খনক প্ৰথম আৰু *ৰামবিজয়*খনক সৰ্বশেষ নাট বুলি সাধাৰণতে মানি লোৱা হৈছে। শেষৰখন নাটৰ ৰচনা কাল সম্পৰ্কে কোনো দ্বিমত নাই, নাটখনৰ শেষৰ শ্লোক এটাৰ পৰা ইয়াৰ পৃষ্ঠপোষক নৃপশ্ৰেষ্ঠ শুক্লধ্বজ আৰু ৰচনাৰ সময় ১৪৯০ শক (১৫৬৮ খ্ৰীঃ) বুলি জানিব পাৰি। নাট্যৰীতি, নাট্যক্ৰিয়া, উপস্থাপন প্ৰণালী ইত্যাদি দিশৰ পৰা *পত্নী-প্ৰসাদ*ক পহিলা ৰচনা বুলি ড° মহেশ্বৰ নেওগ, ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা প্ৰমুখ্যে পণ্ডিতসকলে গ্ৰহণ কৰিছে; কিন্তু কালিৰাম মেধিয়ে অনুমান কৰিছে যে, খুব সম্ভৱ *কালিয়দমন*খনহে মহাপুৰুষৰ প্ৰথম নাট আৰু ইয়াৰ ৰচনা কাল ১৫১৮ খ্ৰীঃ। এইটো হ'বলৈ হলে প্ৰথম নাটখন ৰচনা কৰাৰ সময়ত শঙ্কৰদেৱৰ বয়স তিনিকুৰি ন বছৰমান হ'ব লাগিব। তদুপৰি ওপৰত উল্লিখিত লক্ষণসমূহ বিবেচনা কৰিলেও *পত্নী-প্ৰসাদ*খনকে আৰম্ভণিৰ ৰচনা যেন লাগে। সি যি কি নহওক, এইটো ঠিক যে ষোল শতিকাৰ আগ বা মাজ ভাগতে অসমীয়া নাটকৰ জন্ম হয়। *ৰামবিজয়*ৰ বাহিৰে বাকী কেইখন নাটকৰ কাহিনীৰ উৎস হ'ল ভাগৱত পুৰাণ। *পাৰিজাত হৰণ*ৰ মূল কাহিনী *হৰি বংশ* আৰু *বিষ্ণু-পুৰাণ*তো পোৱা যায়। নাট্যকাৰে কেউটা উৎসৰ পৰা উপাদান আহৰণ কৰি নাটকীয় কাহিনীত বৈচিত্ৰ্য প্ৰদান কৰিছে। শেষৰখন নাটকৰ কাহিনীভাগ লোৱা হৈছে *ৰামায়ণ*ৰ আদি কাণ্ডৰ পৰা। গতিকে দেখা যায়, নাটকীয় কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ ৰূপায়ণৰ বেলিকা নাট্যকাৰে সীমিত ক্ষেত্ৰৰ ভিতৰত বিচৰণ কৰিব লগা হৈছে। অন্য এটা কথাইও নাট্যকাৰৰ কল্পনা আৰু সৃষ্টিশীলতা সীমিত কৰিছে ঃ সেয়া হ'ল অংকীয়া নাটৰ লক্ষ্য আৰু উদ্দেশ্য।

মহাপুৰুষৰ উদ্দেশ্য আছিল নাটকৰ যোগেদি কৃষ্ণ বা ৰামৰ মাহাত্ম্য প্ৰদৰ্শন কৰি শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মনত ভক্তি-ভাবৰ সঞ্চাৰ কৰা। সেয়ে নাটৰ বিষয়বস্তু, চৰিত্ৰাংকন, কথোপকথন, গীত-মাত আদি আটাইবোৰ এই মূল উদ্দেশ্য সাধনত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এই ফালৰ পৰা চাবলৈ গ'লে মধ্যযুগীয় ইউৰোপীয় নাটকৰ সৈতে অসমীয়া অংকীয়া নাটৰ যথেষ্ট মিল আছে। বাইবেলৰ কাহিনী, যীশুখ্ৰীষ্টৰ জীৱনী আৰু অন্যান্য সাধু-সন্তৰ জীৱনৰ ঘটনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি সেই যুগৰ মিষ্ট্ৰি, মিৰেকল্, আৰু

মৰেলিটি বোলা যিবোৰ নাটক ৰচনা কৰা হৈছিল সিবোৰৰ ৰচয়িতাসকলৰ উদ্দেশ্য আছিল নিৰক্ষৰ জনসাধাৰণৰ সন্মুখত উক্ত কাহিনীবোৰ প্ৰদৰ্শন কৰি ভগৱান আৰু ভগৱান-পুত্ৰ যীশুৰ প্ৰতি বিশ্বাস দৃঢ়তৰ কৰা আৰু খ্ৰীষ্ট ধৰ্মীয় আৰু নীতি-শিক্ষামূলক বাণী প্ৰচাৰ কৰা। সেয়ে বিষয়বস্তু আৰু উদ্দেশ্যৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই অনামী নাট্যকাৰসকলৰো বিচৰণ-ক্ষেত্ৰ সীমিত আছিল। অৱশ্যে ইয়াৰ ভিতৰতে *আব্ৰাহাম আৰু আইজাক* বা *এভ্ৰিমেন*ৰ লেখীয়া নাটকত মানৱীয় দুৰ্বলতা-সবলতা প্ৰকাশৰ মাজেদি বা জীৱনৰ শোকনাটকীয় দিশৰ ইংগিত দিয়াৰ মাজেদি নাট্যকাৰসকলৰ কল্পনা-শক্তি আৰু সৃষ্টিশীলতাৰ উমান পোৱা যায়। ছেক্সপীয়েৰেও তেওঁৰ নাটকৰ বাবে বিভিন্ন উৎসৰ পৰা কাহিনী সংগ্ৰহ কৰিছিল, কিন্তু কোনো বিশেষ ধৰ্ম বিশ্বাস বা নীতি শিক্ষাৰ দ্বাৰা সীমিত নোহোৱাৰ বাবে তেওঁৰ কল্পনাই ইচ্ছা মতে উৰা মাৰিব আৰু সৃষ্টি প্ৰতিভাই বিচিত্ৰ ৰূপত খেলা কৰিব পাৰিছিল। ইয়াৰ তুলনাত শংকৰদেৱে যথেষ্ট সীমাবদ্ধতাৰ মাজেদি কাম কৰিব লগা হৈছিল। কিন্তু সীমিত পৰিসৰৰ ভিতৰতে কবি-নাট্যকাৰ, সংগীতজ্ঞ গৰাকীয়ে যি অভিনৱ ধৰণৰ নাট-ভাওনাৰ সৃষ্টি কৰিলে সেই যুগৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত ই অতুলনীয়েই নহয়, একক আৰু অসাধাৰণো।

পাশ্চাত্য কাব্যতত্ত্বৰ ফালৰ পৰাই হওক বা ভাৰতীয় নাট্য চিন্তাৰ ফালৰ পৰাই হওক, এইটো দেখা যায় যে, শংকৰদেৱৰ নাট্য ৰচনাত নাটক বা ৰূপকৰ প্ৰায় আটাইবোৰ লক্ষণ বা গুণ বিদ্যমান। ***ৰুক্মিণীহৰণ*, *পাৰিজাত হৰণ*, *ৰামবিজয়*ৰ** দৰে নাটকত সুনিৰ্দিষ্ট প্লট, চৰিত্ৰ আৰু সংলাপো আছে। ভাৰতীয় নাট্যতত্ত্বৰ মতে ৰূপকৰ মূল বস্তু হ'ল ৰসৰ সৃষ্টি। যি নটা ৰসৰ কথা কোৱা হয় সেয়া নটা বিভিন্ন ভাৱৰো উৎস বুলি বিবেচনা কৰা হয়। অংকীয়া নাটত শৃংগাৰ, বীৰ, হাস্য, কৰুণ প্ৰভৃতি প্ৰায় আটাইবোৰ ৰসেই বিদ্যমান, কিন্তু এই ভিন্ন ৰসসমূহৰ সৃষ্টিৰ মূল উদ্দেশ্য হৈছে শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মনত ভক্তি-ভাৱৰ উন্মেষ ঘটোৱা। উদাহৰণ স্বৰূপে ভক্তি-ভাৱহীন কামাতুৰ ৰজাবোৰৰ কি দুৰৱস্থা হৈছে সেয়া নাট্যকাৰে শৃংগাৰ ৰস সৃষ্টিৰ যোগেদি এইদৰে বৰ্ণনা কৰিছে -

> *"সূত্ৰ : কামে মত্ত হয়া ইত্যাদি নানা বিভৎস ভাবনা কয়ল ৰাজাসব।*
> *পেখি ৰুকমিণীক সখি সবে কাহেক ঠেঙ্গিনা দেই, কাহেক*
> *গোবে মাৰি ভৰ্ৎসয়। তথাপি ৰাজাসব কামাতুৰা হয়া ৰুক্মাৰীক*
> *কাতৰ কয় থিক।"*

এই কাম ভাবনা প্ৰকাশক দৃশ্য বৰ্ণনাৰ শেষত সূত্ৰধাৰে মন্তব্য দিছে এইদৰে –

> *"আহে লোক, হৰি ভকতিহীন কামাতুৰক দুখ দেখহ। ইহা জানি*
> *হৰিক চৰণ চিন্তিয়ে হৰি বোল হৰি।"* (*ৰুক্মিণীহৰণ*)

এইদৰে নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱে সকলো শ্ৰেণীৰ শ্ৰোতা-দৰ্শকক আমোদ দিব পৰাকৈ হাস্যকৰ আৰু অতি নাটকীয়া দৃশ্য আৰু চৰিত্ৰ উপস্থাপন কৰিছে। কিন্তু কোনো পৰিস্থিতিতে সমজুৱাৰ মনত সৰ্বশক্তিমান ভগৱানৰ প্ৰতি ভক্তিভাব উপজোৱাৰ নাট্যকাৰৰ যি প্ৰধান লক্ষ্য তাৰ পৰা তেওঁ আঁতৰি নাযায়। এই সকলো সৃষ্টিৰ মূল পূৰ্ণ ব্ৰহ্ম নাৰায়ণৰ নৰ ৰূপ হৈছে কৃষ্ণ আৰু এই কৃষ্ণই হ'ল শঙ্কৰদেৱৰ নাট প্ৰমুখ্যে সকলো ৰচনাৰ কেন্দ্ৰীয় শক্তি।

যি ভাষাতেই বা যি যুগতে লিখা নহওক এখন পূৰ্ণাংগ নাটকৰ কেতবোৰ বিশেষ উপাদান থাকে। এইবোৰৰ ভিতৰত প্ৰধান হ'ল বিষয়বস্তু, কাহিনী বা প্লট, চৰিত্ৰ আৰু কথোপকথন বা সংলাপ। নাটকৰ ভিতৰত সংঘটিত ঘটনাসমূহৰ সমষ্টিয়েই হ'ল প্লট আৰু স্পষ্ট ৰূপত আৰম্ভণি, মধ্যাংশ আৰু শেষাংশৰে সৈতে ই এক সম্পূৰ্ণ বস্তু হ'ব লাগিব। শঙ্কৰদেৱৰ নাট কেইখনৰ ভিতৰত *পাৰিজাত হৰণ*, *ৰুক্মিণীহৰণ* আৰু *ৰামবিজয়* এই তিনিওখনত প্ৰায় আধুনিক নাটকৰ দৰেই স্পষ্ট ৰূপত প্লট, চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ সমাবেশ দেখা যায়। নাট কেইখনৰ বিষয়বস্তুৰ পৰা এইটো কথা স্পষ্ট হৈ পৰে যে, মহাকাব্য দুখন আৰু ভাগৱত পুৰাণৰ অসংখ্য কাহিনীৰ পৰা নাটকৰ বিষয়বস্তু বাছনি কৰোঁতে নাট্যকাৰে কাহিনীৰ নাটকীয়ত্ব আৰু সাম্ভাব্য জনপ্ৰিয় আবেদনৰ প্ৰতি মনোযোগ দিছিল। নক'লেও হয় যে, শ্ৰোতা-দৰ্শকক আমোদ দান আৰু লগতে কিছু শিক্ষাও প্ৰদানৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি নাটক ৰচনা আৰু পৰিৱেশন কৰা যেই কোনো নাট্যকাৰৰ বাবেই এইটো প্ৰধান বিবেচনাৰ বিষয়। *চিহ্নযাত্ৰা*ৰে সফল পৰীক্ষাৰ পিছত সংলাপযুক্ত প্ৰথম নাট হিচাপে *পত্নীপ্ৰসাদ*খন বিভিন্ন দিশৰ পৰা এই প্ৰধান নাট কেইখনতকৈ যথেষ্ট দুৰ্বল। প্ৰকৃতপক্ষে ক'বলৈ গ'লে *চিহ্নযাত্ৰা*ৰ সফল পৰিৱেশনৰ দ্বাৰা উৎসাহিত হৈ নাট্যকাৰে চৰিত্ৰৰ মুখত কমকৈ হ'লেও বচন দি ৰচনা কৰা এইখন প্ৰথম পৰীক্ষামূলক সম্পূৰ্ণ নাট। সেয়ে ইয়াত সংলাপ দিয়া হৈছে যদিও সেয়া ন্যূনতম। কৃষ্ণৰ বাহিৰে আৰু এজন ব্ৰাহ্মণৰ মুখৰ কেইটামান কথাৰ বাদে বাকীখিনি সংলাপ চৰিত্ৰৰ মুখত সমূহীয়াকৈ বা দলবদ্ধভাৱে দিয়া হৈছে, অৰ্থাৎ শিশুসৱ বোল, ব্ৰাহ্মণীসৱ বোল, বালকসৱ বোল ইত্যাদি। অইনহে নালাগে কৃষ্ণৰ লগত থকা স্বয়ং বলোৰামৰ মুখতো কোনো বচন দিয়া হোৱা নাই। সেই বুলি *পত্নীপ্ৰসাদ*ত নাটকীয় গুণ সমূলি নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি। আকাৰত সৰু হ'লেও আৰু সংলাপ তাকৰীয়া হ'লেও দুই-এটা পৰিস্থিতিৰ নাটকীয়ত্ব মন কৰিবলগীয়া। উদাহৰণ হিচাপে. ব্ৰাহ্মণীসকলে নানা ধৰণৰ সুমধুৰ খাদ্যদ্ৰব্য লৈ কৃষ্ণৰ কাষলৈ যোৱা আৰু তেওঁলোকৰ স্বামীসকলে পত্নীসকলৰ এই কামত বাধা দিবলৈ চেষ্টা কৰা দৃশ্যলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। এগৰাকী ব্ৰাহ্মণীক ঘৰৰ

দুৱাৰ বন্ধ কৰি ভিতৰতে আৱদ্ধ কৰি ৰখাত তেওঁ কৃষ্ণ দৰ্শনৰ আশা নেদেখি 'প্ৰাণ তেজল'। দৃশ্যটো সূত্ৰধাৰে বৰ্ণনা কৰিছে এইদৰে –

> " *সোহি সময়ে এক ব্ৰাহ্মণে ব্ৰাহ্মণীক গৃহমধ্যে আছিতে জানি দ্বাৰ বন্ধ কয়ে ৰাখল। অনন্তৰ কৃষ্ণ দৰশন আশা ভঙ্গে, ব্ৰাহ্মণী কৃষ্ণ চৰণ হৃদয়ে ধৰিয়ে, যৈচে প্ৰাণ তেজল অহে দেখহ, শুনহ, নিৰন্তৰে হৰি বোল হৰি।*"

এদল তিৰোতা হাতে হাতে খোৱা বস্তু লৈ গৈ থকা, তেওঁলোকক স্বামীসকলে বাধা দিবলৈ চেষ্টা কৰা আৰু এগৰাকীয়ে ঘৰৰ বাহিৰলৈ ওলাব নোৱাৰি অৰ্থাৎ কৃষ্ণ দৰ্শনৰ পৰা বঞ্চিতা হৈ আত্মত্যাগ কৰা – এনে ধৰণৰ দৃশ্য যে নাটকীয় আৰু আবেদনশীল হ'ব সেইটো উনুকিওৱা নিষ্প্ৰয়োজন। এই ধৰণৰ জনপ্ৰিয় আবেদনৰ মাজেদি শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মনত কৃষ্ণৰ প্ৰতি ভক্তি-ভাব জন্মোৱাত নাট্যকাৰ সফল হৈছিল।

আমোদ দান আৰু শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মনত ভক্তিভাৱৰ সৃষ্টি – এই দুটাই যে নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱৰ মূল লক্ষ্য সেইটো *কেলিগোপাল* আৰু *কালিয়দমন* নাটকত স্পষ্টকৈ ওলাই পৰিছে। *কেলিগোপাল*খন 'ৰাস-ক্ৰীড়া নাট' বুলিও জনাজাত। এনে এখন নাটত স্বাভাৱিকতে শৃংগাৰ ৰসৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা যায়। সূত্ৰধাৰৰ কথা, চৰিত্ৰসমূহৰ বচন, নৃত্য, গীত আদি সকলোতে ইয়াৰ প্ৰকাশ দেখা যায়। নক'লেও হ'ব যে, এনে ধৰণৰ দৃশ্যই শ্ৰোতা-দৰ্শকক সহজে আকৰ্ষিত কৰিছিল। নাটকীয আবেদনৰ বাবেই নাট্যকাৰে শংখচূড় নামৰ যক্ষক উপস্থাপন কৰিছে। ভয়ংকৰ চেহেৰাৰ কামাতুৰ শংখচূড়ে গোপীক হৰণ কৰিবলৈ দুবাৰকৈ চেষ্টা কৰে, কিন্তু কৃষ্ণই পৰম বিক্ৰমেৰে যুঁজ কৰি যক্ষক প্ৰথমে খেদি পঠায় আৰু পিছত বধ কৰে। মূল নাট্যবস্তুৰ সৈতে এই ঘটনাৰ তেনেকৈ সম্পৰ্ক নাই যদিও বাহ্যিক ক্ৰিয়াৰ যি নাটকীয় আবেদন তাৰ বাবেই ইয়াক সন্নিৱিষ্ট কৰা হোৱা যেন লাগে। অৱশ্যে গোপীসকলৰ আগত কৃষ্ণৰ পৰম বিক্ৰম প্ৰদৰ্শন কৰি শংখচূড় দমন দৃশ্যই তেওঁলোকৰ মনত আৰু লগতে শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মনতো কৃষ্ণ-ভক্তিৰ উন্মেষ কৰাত সহায়ক হৈছে। শেষত ভক্তিৰস প্ৰচাৰৰ যোগেদি কেনেকৈ এই বাহ্যিক ক্ৰিয়াবহুল নাটকখনৰ সামৰণি মৰা হৈছে সেয়া লক্ষ্যণীয়। গোপীসবৰ মনত জাগ্ৰত হোৱা গৰ্ব ভাব চূৰ্ণ কৰি 'তোৰাসব যে প্ৰেম ভকতি কয়ল, অহে শুজয়ে নাহি পাৰি' বুলি কৃষ্ণই পুনৰ গোপীসকলক ৰাস কেলি কৰিবলৈ আহ্বান জনায়। এইবাৰ তেওঁলোকৰ মনত কাম ভাবতকৈ ভক্তি ভাবেহে প্ৰাধান্য পায় আৰু সেয়ে সূত্ৰধাৰে কথাৰে ঘোষণা কৰিছে, "*পৰম অনাচাৰী গোপস্ত্ৰী কামভাবে হৰিগুণ গাই পৰম গতি পাৱল।*" ঠিক একেদৰে *কালিয়দমন*, নামৰ সৰু নাট বা যাত্ৰাখনতো

অতি নাটকীয় আৰু আবেগিক পৰিস্থিতি উত্থাপন কৰি নাটখন শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ বাবে আবেদনশীল কৰি তোলা হৈছে। কৃষ্ণ প্ৰকাণ্ড কালি নাগৰ বন্ধনত পৰি থকা, হ্ৰদৰ পাৰত নন্দ-যশোদা প্ৰমুখ্যে গোপ-গোপীসকলৰ বিলাপ, নাগৰ ফণাৰ ওপৰত কৃষ্ণ নৃত্য, নাগ-পত্নীসৱৰ ক্ৰন্দন, দৃশ্যান্তৰত কৃষ্ণৰ দ্বাৰা বনবহ্নি পান ইত্যাদি নাটকীয় বা অতি নাটকীয় দৃশ্যৰ তাৎক্ষণিক আবেদনৰ কথা দোহৰাবৰ প্ৰয়োজন নাই। কালি নাগৰ লেখীয়া সৰ্পৰ ফণাত উঠি নৃত্য কৰা আৰু অৰণ্যৰ প্ৰকাণ্ড বনজুই পান কৰা – এই দুয়োটাই অতিকৈ বিস্ময়কৰ ঘটনা। এই দৰেই নাট্যকাৰ শংকৰদেৱে বাহ্যিক নাট্যক্ৰিয়াৰে শ্ৰোতা দৰ্শকক মনোৰঞ্জন যোগোৱাৰ লগতে শ্ৰীকৃষ্ণ যে সৰ্বশক্তিমান সেইটো প্ৰতিপন্ন কৰিছে।

পাৰিজাত হৰণ, *ৰুক্মিণীহৰণ* আৰু *ৰামবিজয়* এই তিনিখন শংকৰদেৱৰ নাট্যকৃতিৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ। কেৱল ৰস সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতে নহয়, পাশ্চাত্য নাট্যতত্ত্বৰ পিনৰ পৰা চালেও এইকেইখনক ওখ খাপৰ সৃষ্টি বুলিব পাৰি। নাটকীয় কাহিনী, চৰিত্ৰ, সংলাপ তিনিওটা ক্ষেত্ৰতে নাট কেইখনৰ বিশিষ্টতা চকুত পৰে। *ভাগৱত* আৰু *হৰিবংশৰ* পৰা লোৱা প্ৰথমখন নাটত ৰূপায়ণ কৰা হৈছে কেনেকৈ কৃষ্ণই স্বৰ্গাধিপতি ইন্দ্ৰক পৰাস্ত কৰি স্বৰ্গৰ পাৰিজাত ফুল আনি পত্নী সত্যভামাৰ গৃহৰ দুৱাৰ মুখত ৰুই দিয়েহি। *ভাগৱতৰ* কাহিনীভিত্তিক *ৰুক্মিণীহৰণত* দেখুওৱা হৈছে কেনেকৈ কৃষ্ণই শিশুপাল প্ৰভৃতি কামাতুৰ ৰজাবিলাকক পৰাজয় কৰি প্ৰেমাস্পদ ৰাজকুমাৰী ৰুক্মিণীক উদ্ধাৰ কৰিছে আৰু লগতে কৃষ্ণদ্ৰোহী ৰুক্মিণী-ভাতৃক যথোপযুক্ত শাস্তি প্ৰদান কৰিছে। *ৰামায়ণ*ভিত্তিক *শ্ৰীৰামবিজয়*ত ৰূপায়িত হৈছে কেনেকৈ ৰামচন্দ্ৰই জনক ৰজাৰ সভাত হৰধনু ভংগ কৰি আৰু সীতাৰ পাণিভিক্ষাৰী সকলো ৰজাক পৰাস্ত কৰি জানকীক বিবাহ কৰাইছে। লগতে ৰামৰ দ্বাৰা পৰশুৰামৰ দৰ্পচূৰ্ণৰ দৃশ্যও উপস্থাপিত কৰা হৈছে।

চৰিত্ৰ চিত্ৰণ, দৃশ্যৰ নাটকীয়ত্ব, কৌতুক সৃষ্টি আদি বিভিন্ন দিশত এই তিনিওখন নাটৰ বিশেষত্ব মন কৰিবলগীয়া। নাট কেইখনৰ আৰু এটা চকুত পৰা বস্তু হৈছে নাৰী চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য। *পাৰিজাত হৰণ*ত সীতাৰ চৰিত্ৰ ইমান কৌশল আৰু আবেদনশীলভাৱে অংকন কৰা হৈছে যে অনেক দিশত চৰিত্ৰকেইটি আধুনিক নাটকীয় চৰিত্ৰৰ কাষ চাপিছে। *পাৰিজাত হৰণ*ত শচী-সত্যভামাৰ কথাৰ কটাকটিয়ে নিম্ন পৰ্যায় পাইছেগৈ যদিও ইয়াৰ মাজেদি সমসাময়িক অসমীয়া তিৰোতাৰ কাজিয়া-পেচালৰ সুন্দৰ ছবি ফুটি উঠিছে। অৱশ্যে স্বয়ং শ্ৰীকৃষ্ণৰ পত্নী আৰু স্বৰ্গৰাজ ইন্দ্ৰৰ ৰাণীৰ মাজত কিয় এনে ধৰণৰ কাজিয়া এখন উপস্থাপন কৰা হৈছে সেইটোও কৌতূহলৰ বিষয়।

ৰুক্মিণীক পাৰিজাত ফুল উপহাৰ দিয়া বুলি জানিবলৈ পাই সতিনীৰ ঈৰ্ষাত জ্বলি-পুৰি একো নাই হোৱা সত্যভামাক ভালৰি লগাবৰ বাবে কৃষ্ণই যথেষ্ট চেষ্ট কৰিব লগা হৈছে। সাধাৰণতে ৰজা, ধনৱন্ত আৰু অন্যান্য প্ৰভাৱশালী পুৰুষেহে বহুপত্নী বিবাহ কৰিছিল। ধাৰণা হয়, এই নাটৰ যোগেদি নাট্যকাৰে বহুপত্নী বিবাহৰ লেখীয়া সামাজিক কুপ্ৰথাৰ প্ৰতি কটাক্ষ কৰিছে। তদুপৰি *ৰুক্মিণীহৰণ* আৰু *শ্ৰীৰামবিজয়* নাটত কামাতুৰ ৰজাবিলাকৰ ভাব-ভংগী, আচাৰ-ব্যৱহাৰৰ যি দৃশ্য বৰ্ণনা কৰা হৈছে সেয়া ব্যংগাত্মক নুবুলি নোৱাৰি। ইয়াৰ যোগেদি ৰাজ্য শাসনৰ দৰে গুৰু দায়িত্বত থকা ৰজা-ৰাজকোঁৱৰবিলাকৰ প্ৰকৃত ৰূপ উদঙাই দেখুওৱা হৈছে। *ৰুক্মিণীহৰণ*ত বিৰহী ৰুক্মিণীয়ে প্ৰেমাস্পদ কৃষ্ণলৈ পত্ৰ প্ৰেৰণ কৰা, বৃদ্ধ পিতৃৰ ইচ্ছাক ধূলিস্যাৎ কৰি উদণ্ড যুৱক ভাতৃৰ ইচ্ছানুসৰি ৰুক্মিণীৰ বাবে কৃষ্ণৰ পৰিৱৰ্তে শিশুপালক বৰ হিচাপে আমন্ত্ৰণ কৰা – ইত্যাদি দৃশ্য বা ঘটনাবিলাক আধুনিক নাটকৰ যথেষ্ট কাষ চপা। এইদৰে বিয়া-বাৰুৰ বিষয়ত পৰিয়ালৰ অন্তৰ্কলহ, অহংকাৰী যুৱক পুত্ৰৰ সন্মুখত বৃদ্ধ পিতৃৰ অসহায় অৱস্থা প্ৰভৃতি পৰিস্থিতি পৰিৱেশনৰ যোগেদি শ্ৰোতা-দৰ্শকক আমোদ দিয়াৰ লগতে সমাজৰ টুকুৰা চিত্ৰ কিছুমানো ফুটাই তোলা হৈছে।

শঙ্কৰদেৱে সমাজৰ সকলো শ্ৰেণীৰ দৰ্শকৰ আমোদ আৰু শিক্ষাৰ বাবে নাট ৰচনা কৰিলেও তেওঁ বিদূষক জাতীয় চৰিত্ৰ উপস্থাপন নকৰাটো মন কৰিবলগীয়া কথা। ইয়াৰ কাৰণ এইটো হ'ব পাৰে যে, কৃষ্ণ বা ৰামৰ লগত পৰম্পৰাগতভাৱে আলধৰা বা সংগী হিচাপে নন্দী-ভৃংগীৰ নিচিনা চৰিত্ৰ নাই। কৃষ্ণক যিহেতু 'পৰম পুৰুষ পুৰাতন পাপী পাৱন ঈশ্বৰ দেও' বুলি বিশ্বাস কৰা হয়, সেয়ে এনে চৰিত্ৰৰ সংগী হিচাপে কোনো বহুৱা চৰিত্ৰ কল্পনাৰে সৃষ্টি কৰাটো উচিত নহ'ব আৰু এনে কৰিলে এই চৰিত্ৰৰ গাম্ভীৰ্য নষ্ট হ'ব পাৰে। কিন্তু সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ দৰ্শকৰ আমোদৰ বাবে অলপীয়াকৈ হ'লেও যে পাতলীয়া বা ধেমেলীয়া দৃশ্য বা পৰিস্থিতিৰ উপস্থাপন কৰা বাঞ্ছনীয় সেই কথা নাট্যকাৰে উপলব্ধি কৰিছিল। *ৰুক্মিণীহৰণ* আৰু *ৰামবিজয়* নাটৰ কামাতুৰ ৰজাবিলাকে ক্ৰমে ৰুক্মিণী আৰু সীতাৰ ৰূপ-লাৱণ্য দেখি যি 'বিভৎস ভাবনা' কৰিছে তাৰ বিশদ বৰ্ণনা দিয়াৰ কাৰণ মূলতে এইটোৱেই যেন লাগে। ৰাজকুমাৰীৰ সখীসকলে কামুক ৰজাবোৰৰ 'কাহক ঠেঙনা দিয়া' আৰু 'কাহক গোবে মাৰি ভৰ্ৎসনা কৰা' দৃশ্য (*শ্ৰীৰামবিজয়*) নিশ্চয় 'সামাজিক লোক'সকলৰ গৰিষ্ঠ সংখ্যা চকুৰ আগত ৰাখি উপস্থাপন কৰা হৈছিল। সেইদৰে 'ৰুকমিণীক ভুৱনমোহন ৰূপ নিৰেখিএ ব্ৰহ্মা মাটি লুটি' পৰা ঘটনা (*ৰুক্মিণীহৰণ*) আৰু ঋষি বিশ্বামিত্ৰই 'সীতাক ভুৱনমোহন ৰূপ নিৰেখি ঋষি কামে আতুৰ' হোৱা দৃশ্য কিমান আমোদজনক সেয়া সহজে অনুমেয়।

উল্লেখযোগ্য যে, এই ধেমেলীয়া আৰু কৌতুকপূৰ্ণ দৃশ্যবোৰ বাহিৰৰ পৰা জাপি দিয়া হোৱা নাই, নাটৰ কথাবস্তুৰ লগত এইবোৰৰ ওতপ্ৰোত সম্পৰ্ক। শঙ্কৰদেৱৰ অংকীয়া নাটত কোনো বহুৱা চৰিত্ৰ নাই আৰু প্ৰকৃতাৰ্থত কোনো ধেমেলীয়া দৃশ্যও নাই, অথচ এয়া কি সুন্দৰ কৌতুক আৰু হাস্যৰসৰ সৃষ্টি। উল্লেখ কৰা উচিত হ'ব যে, শঙ্কৰদেৱৰ পৰৱৰ্তী কালতহে কোনো কোনো নাট্যকাৰে অংকীয়া নাটৰ অনুকৰণত লিখা নাটকত বহুৱা জাতীয় চৰিত্ৰ যোগ দিয়ে।

এই কথা ইতিমধ্যে উনুকিয়াই অহা হৈছে যে, সমাজৰ সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহৰ মনোৰঞ্জনৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া বাবে শঙ্কৰদেৱে সংস্কৃত নাটক আৰু নাট্যতত্ত্বৰ পৰা অনেক দিশত ফালৰি কাটি আহিছে। সংস্কৃত নাটক প্ৰধানকৈ সমাজৰ অভিজাত বা উচ্চ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ বাবে ৰচিত হোৱা হেতুকে এইবিলাকত সৰ্বসাধাৰণ দৰ্শকৰ ৰুচি-অভিৰুচিৰ কথা ভবা হোৱা নাছিল। উদাহৰণ হিচাপে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, সংস্কৃত ৰূপকত কিছুমান দৈহিক বা শাৰীৰিক ক্ৰিয়া মঞ্চত প্ৰদৰ্শন কৰা নিষেধ আছিল যিবোৰৰ উল্লেখ ভৰতৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত পোৱা যায়। যুঁজ-বাগৰ, বিবাহ, প্ৰেমাভিনয়, স্নান, শৰীৰত তেল ঘঁহা, ভোজ, হত্যা, আদি চাঞ্চল্যকৰ দৃশ্য আদিৰ প্ৰদৰ্শন সংস্কৃত নাটকত বাৰণ কৰা হৈছে। কিন্তু সামাজিকভাৱে সচেতন নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱে সুন্দৰকৈ উপলব্ধি কৰিছিল যে, যিহেতু এই কামবোৰ জীৱন আৰু সমাজৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে সম্পৰ্কিত; সেয়ে ইবোৰক বাদ দিলে নাটক সমাজৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হোৱাদি হ'ব বা নাটকৰ সামাজিক প্ৰাসংগিকতা হ্ৰাস পাব। তদুপৰি সৰ্বসাধাৰণ লোকক আকৰ্ষিত কৰিবলৈ হ'লে এই ধৰণৰ দৃশ্য প্ৰদৰ্শন কৰিবই লাগিব। এই ক্ষেত্ৰত শঙ্কৰদেৱৰ দৃষ্টিভংগী সময়তকৈ আগবঢ়া বুলিব পাৰি আৰু কালজয়ী নাট্যকাৰ ছেক্সপীয়েৰৰ লগতো যথেষ্ঠ মিলে। ছেক্সপীয়েৰে এই কথা ভালকৈ উপলব্ধি কৰিছিল যে, তেওঁৰ নাটকৰ সৰহভাগ দৰ্শকেই অনাখৰী চহা-হজুৱা মানুহ, যিসকলে দিনটোৰ পৰিশ্ৰমৰ অন্তত মনোৰঞ্জনৰ বাবে নাট্যাভিনয় উপভোগ কৰিবলৈ গৈছিল। প্ৰধানকৈ এইসকল লোকৰ মন যোগাবৰ বাবেই তেওঁ যুদ্ধ বিগ্ৰহ, হত্যা, আত্মহত্যা আদি দৃশ্য পৰ্যাপ্ত পৰিমাণে সংযোগ কৰিছিল আৰু অত্যন্ত গহীন ট্ৰেজিক নাটকতো ধেমেলীয়া বা কমিক দৃশ্য আৰু চৰিত্ৰ উপস্থাপন কৰিছিল। যুদ্ধ-বিগ্ৰহ, বধ, বিলাপ, বিবাহ, প্ৰেমাভিনয়, ভোজন আদিৰ দৃশ্য অংকীয়া নাটত যথেষ্ট পোৱা যায়। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে অংকীয়া নাটৰ প্ৰয়োজনীয় গাম্ভীৰ্য অটুট ৰাখি বিষয়বস্তু নিৰ্বাচন, ভাষা, দৃশ্য আৰু চৰিত্ৰ উপস্থাপন ইত্যাদি ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন কৌশল প্ৰয়োগ কৰি নাট-ভাওনাক জনমুখী কৰি তুলিবলৈ নাট্যকাৰ শংকৰদেৱ যত্নপৰ হৈছিল।

মাধৱদেৱৰ নাট

শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰদান শিষ্য আৰু উত্তৰাধিকাৰী মাধৱদেৱে অনেক বিষয়ত গুৰুৰ পদানুসৰণ কৰাৰ লগতে নাট্য ক্ষেত্ৰতো গুৰুত্বপূৰ্ণ বৰঙণি আগবঢ়াই থৈ গৈছে। মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা নাটৰ সংখ্যা সম্পৰ্কে কিছু মত-পাৰ্থক্য থাকিলেও মুঠতে পাঁচখন নাট নিশ্চিতভাৱে তেওঁৰ সৃষ্টি বুলি ঠাৱৰ কৰা হৈছে। নাট কেইখন হ'ল *অৰ্জুন-ভঞ্জন*, *চোৰধৰা*, *পিম্পৰা-গুচোৱা*, *ভূমি-লেটোৱা* আৰু *ভোজন-বেহাৰ*। শংকৰদেৱৰ নাটৰ লগতে মাদৱদেৱৰ নাটসমূহকো সাধাৰণভাৱে অংকীয়া নাট বুলিয়ে কোৱা হয়। অৱশ্যে মাধৱদেৱৰ নাটক কেইখনক বুজাবলৈ 'ঝুমুৰা' শব্দও ব্যৱহাৰ কৰা হয়। শঙ্কৰদেৱৰ নাট কেইখনৰ বিপৰীতে মাদৱদেৱৰ নাট কেইখন যথেষ্ট চুটি। অংক বিভাজন নাথাকিলেও শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰধান নাট কেইখন পূৰ্ণ দৈৰ্ঘৰ। ইবোৰত কৃষ্ণ বা ৰামৰ সৈতে জড়িত একোটি সম্পূৰ্ণ কাহিনীৰ নাট্য ৰূপ দিয়া হৈছে। অন্যহাতেদি মাধৱদেৱৰ নাট কেইখনত কৃষ্ণৰ শিশু কালৰ কেতবোৰ সৰু সৰু অথচ অৰ্থপূৰ্ণ ঘটনাক বিষয়বস্তু হিচাপে লোৱা হৈছে। এইবোৰ কাৰণতে আৰু বিশেষকৈ শঙ্কৰদেৱৰ তুলনামূলকভাৱে দীঘলীয়া নাটবিলাকৰ পৰা পৃথক কৰি দেখুৱাবলৈ সম্ভৱতঃ মাধৱদেৱৰ নাটক ঝুমুৰা আখ্যা দিয়া হৈছে। এই 'ঝুমুৰা' শব্দটো যে 'ঝুমুৰ' শব্দৰ পৰা আহিছে তাত কোনো সন্দেহ নাই। ঝুমুৰ হৈছে উত্তৰ ভাৰতৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত প্ৰচলিত বিবিধ গীতপ্ৰধান নৃত্যানুষ্ঠান য'ত এদল তিৰোতাই গীত গাই গাই শাৰী পাতি বা বৃত্তাকাৰে নাচে। অসমৰ চাহ জনগোষ্ঠীয় লোকসকলৰ মাজত এই লেখীয়া ঝুমুৰ নৃত্য এতিয়াও জনপ্ৰিয়।

পুৰণি কালৰ নাটকেই হওক বা আধুনিক যুগৰ নাটকেই হওক, এখন নাটকত সাধাৰণতে এইকেইটা প্ৰধান উপাদান থাকে : নাটকৰ বিষয়বস্তু বা কাহিনী (নাট্যক্ৰিয়া), চৰিত্ৰ, সংলাপ আৰু নাটকীয় সংঘাত বা বিৰোধ। বিষয়বস্তুৰ বেলিকা মাধৱদেৱৰ নাটৰ বিশেষত্ব এইখিনিতে যে, শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ বিপৰীতে এই জনা কবি-নাট্যকাৰৰ ঝুমুৰা কেইখনৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ হৈছে বালক কৃষ্ণ বা 'বালগোপাল'। *অৰ্জুন-ভঞ্জন*ৰ বাহিৰে আন কেওখন নাটৰে বিষয়বস্তু আহৰণ কৰা হৈছে মধ্যযুগীয় কবি বিল্বমংগলৰ ৰচনা *কৃষ্ণকৰ্ণামৃত*ৰ পৰা। এই ৰচনাৰ কেইটামান বিশেষ শ্লোকত বৰ্ণিত শিশু কৃষ্ণৰ কাহিনীক ভেটি হিচাপে লৈ ঝুমুৰা কেইখন ৰচনা কৰা হৈছে। *অৰ্জুন-ভঞ্জন* নাটখন ৰচনা কৰা হৈছিল নাট্যকাৰগৰাকীৰ গুৰু শঙ্কৰদেৱৰ জীৱন কালত। সেয়ে বোধকৰোঁ অদ্বিতীয় মৌলিক প্ৰতিভাৰ গৰাকী হ'লেও মাধৱদেৱে তেৰাৰ গুৰুৰ জীৱন কালত গুৰুৱে দেখুওৱা পথৰ পৰা ফালৰি কাটি যাবলৈ আগ্ৰহী নহ'ল। শঙ্কৰদেৱৰ লেখীয়াকৈ

এইখন নাটৰ বিষয়বস্তু ভাগৱত পুৰাণৰ পৰা লোৱা হৈছে। নাট্যৰীতি আৰু শৈলীৰ অন্যান্য দিশতো এইখনৰ শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ সৈতে যথেষ্ট সাদৃশ্য আছে। সূত্ৰধাৰৰ প্ৰাধান্য, সংস্কৃত শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ, তুলনামূলকভাৱে নাটকখনৰ ডাঙৰ কলেৱৰ, নাটকীয় সংলাপ, চৰিত্ৰাংকন, নাটৰ পৰিসমাপ্তি – এইবোৰ দিশত *অৰ্জুন-ভঞ্জন*খন শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ যথেষ্ট কাষ চপা। আন কেইখন নাটকত মাধৱদেৱে নিজৰ মতে বাট কটাৰ বাবে ইবোৰত কবি-নাট্যকাৰজনাৰ মৌলিক প্ৰতিভাৰ সুন্দৰ নিদৰ্শন পোৱা যায়। অৱশ্যে, এইখনকে ধৰি মাধৱদেৱৰ কোনো এখন নাটকতে একোটা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ প্লট বা কাহিনী আছে বুলিব নোৱাৰি। প্ৰথমখন নাট, অৰ্থাৎ *অৰ্জুন-ভঞ্জন*ত দেখুওৱা হৈছে কেনেকৈ পুত্ৰৰ উৎপাত সহিব নোৱাৰি মাতৃ যশোদাই শিশু কৃষ্ণক উৰালত বান্ধি থয়, কেনেকৈ দুজোপা অৰ্জুন গছৰ মাজত পথালিকৈ লগা উৰালটো আঁজোৰ মাৰোঁতে গছ দুজোপা উভালি পৰি শাপভ্ৰষ্ট হৈ থকা কুবেৰৰ দুই পুত্ৰ মুক্ত হয় আৰু কেনেকৈ বাল কৃষ্ণৰ অদ্ভূত কাণ্ড দেখি সকলো আচৰিত হয়। *চোৰধৰা* আৰু *পিম্পৰা-গুচোৱা*ত শিশু কৃষ্ণই গোৱালীসকলৰ ঘৰত দধি-দুগ্ধ-মাখন চুৰ কৰা কাহিনীক কেন্দ্ৰ কৰি কানাইৰ ছল-চাতুৰী, উপস্থিত বুদ্ধি আৰু যশোদাৰ মাতৃপ্ৰেমৰ সুন্দৰ নাটকীয় প্ৰকাশ ঘটোৱা হৈছে। *ভূমি-লেটোৱা*ত শিশু কৃষ্ণৰ চাতুৰী আৰু খামখেয়ালিৰ ছবি বেছ উজ্জ্বল ৰূপত প্ৰকাশিত হৈছে। টেঙৰ কানাই ইমানেই কূটকুশলী যে ক্ষীৰ-লৱণু চুৰি কৰি খোৱাৰ পাছতো বুদ্ধিৰে মাতৃক এনে ধৰণে ভুলায় যে যশোদা মায়ে গোঁসাই ঘৰত পূজা-অৰ্চনাৰ বাবে থোৱা লৱণুও পুত্ৰক দিবলৈ বাধ্য হয়। *ভোজন-বেহাৰ*খন কলেৱৰত ইকিখনতকৈও সৰু। কৃষ্ণ আৰু লগৰীয়া গো-ৰখীয়াসকলৰ যমুনাৰ পাৰত বনভোজৰ আয়োজন, ভোজনৰ স্থানলৈ নাৰদৰ আগমন, কৃষ্ণৰ মহিমা পৰীক্ষা কৰিবৰ বাবে ব্ৰহ্মাৰ দ্বাৰা গোবৎস চুৰি, গোবৎস বিচাৰি নাপাই যমুনাৰ বালিলৈ উভতি আহি লগৰীয়াসকলক নেদেখি কৃষ্ণৰ শোক প্ৰকাশ – এয়ে নাটখনৰ বিষয়বস্তু। নাটখন আচম্বিতভাৱে অন্ত হোৱাৰ বাবে ইয়াৰ কোনো পৰিসমাপ্তিৰ ভাব শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মনলৈ নাহে।

নাটকীয় চৰিত্ৰ অংকনত নাট্যকাৰ হিচাপে মাধৱদেৱৰ প্ৰতিভাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। নাটকেইখন ক্ষুদ্ৰ কলেৱৰৰ হোৱা বাবে চৰিত্ৰৰ সংখ্যাও কম। প্ৰধান চৰিত্ৰ হ'ল পুত্ৰ কৃষ্ণ আৰু মাতৃ যশোদা। নাৰদ, গোপবালক, গোপীসকল – অইনহে নালাগে ৰোহিণী আৰু নন্দ চৰিত্ৰও – এই দুই মুখ্য চৰিত্ৰৰ কাষত ম্লান হৈ পৰিছে। মাধৱদেৱৰ বালগোপাল স্বয়ং ভগৱান হ'লেও নাট কেইখনত কিন্তু এই চৰিত্ৰটি এটি অপৰিসীম বুদ্ধিসম্পন্ন, ছল-চাতুৰীকুশলী, প্ৰত্যুৎপন্নমতিসম্পন্ন অসাধাৰণ মানৱ শিশু ৰূপেহে

আমাৰ আগত দেখা দিছে। এইটো অৱশ্যে স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে, 'কৃষ্ণৰ কিংকৰ শঙ্কৰ'ৰ প্ৰিয়তম শিষ্য মাধৱদেৱে শিশু কৃষ্ণক অসাধাৰণ বুদ্ধিসম্পন্ন মানৱ শিশু হিচাপে উপস্থাপন কৰিবলৈ যিমানেই চেষ্টা নকৰক কিয়, নাট্যকাৰগৰাকীয়ে এইটো কথা মাজে সময়ে উল্লেখ নকৰাকৈ থাকিব পৰা নাই যে, এই শিশু স্বয়ং সৰ্বশক্তিমান আৰু সকলো বস্তু আৰু জীৱৰ উৎস ভগৱান। কেতিয়াবা মাতৃ আঁতৰি গ'লেই শিশু কৃষ্ণই স্বগতোক্তি কৰে : '*হামু কৌটি ব্ৰহ্মাণ্ডক নায়ক। ব্ৰহ্মাদি দেৱক পৰম দেৱতা* " (*অৰ্জুন-ভঞ্জন*)। এই শিশু যে পৰমেশ্বৰৰ অৱতাৰ সেই কথা ছেগ বুজি সূত্ৰধাৰৰ জৰিয়তে শ্ৰোতা-দৰ্শকক জনোৱা হয় :

> *"আহে সভাসদ লোক, শ্ৰীকৃষ্ণক পৰম কৃপালু গুণ দেখহ। কৌটি ব্ৰহ্মাণ্ডক ঈশ্বৰ হুয়া নন্দক গৃহে বেকত হুয়া নানান বিনোদ নৃত্য কয়ল।"* (*চোৰধৰা*)

গোপী আৰু অন্য চৰিত্ৰইও কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক শক্তিৰ কথা বুজিব পাৰি এই শিশু যে মানৱ নহয় স্বয়ং ভগৱানহে সেই কথা উপলব্ধি কৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে, ৰোহিণীৰ এই বচনলৈ আঙুলিয়াব পাৰি :

> *"ওহি কি মানুষ বালক ? নাহি নাহি । প্ৰভাৱ দেখিয়ে হামু জানল*
> *ওহি জগত কাৰণ নাৰায়ণ ।"* (*অৰ্জুন-ভঞ্জন*)

তদুপৰি শিশু কৃষ্ণৰ কেতবোৰ আশ্চৰ্যজনক কৰ্ম-কাণ্ডইও শিশুটিৰ অতিমানৱীয় বা ঐশ্বৰিক চৰিত্ৰৰ কথা দৰ্শকক সঁকীয়াই থাকে। উদাহৰণ হিচাপে, *অৰ্জুন-ভঞ্জন*ত মাতৃ যশোদাই শিশু পুত্ৰক বান্ধিবলৈ আপ্ৰাণ চেষ্টা কৰিও বাৰম্বাৰ দুই আঙুল জৰী কম হোৱা বাবে বান্ধিব নোৱাৰা বা শিশু এটিৰ আঁজোৰত উভাল যোৱা অৰ্জুন গছ দুজোপাৰ পৰা দুজন দেৱতাসদৃশ পুৰুষ ওলাই শিশু কৃষ্ণক স্তুতি কৰা - ইত্যাদি ঘটনালৈ আঙুলিয়াব পাৰি। এনে ধৰণৰ নাটকীয় ঘটনা, বচন বা স্বগতোক্তিৰ মাজেদি শিশু কৃষ্ণৰ ঈশ্বৰত্ব প্ৰকাশিত হৈ থকা সত্ত্বেও ক'ব লাগিব যে, সামগ্ৰিকভাৱে মাধৱদেৱৰ বালকৃষ্ণ এটি বিশ্বজনীন আৰু চিৰন্তন মানৱ শিশু। মাতৃ যশোদাৰ অপত্য স্নেহৰ ওপৰত যিহেতু গুৰুত্ব দিয়া হৈছে সেয়ে মাধৱদেৱৰ নাটত বাৎসল্য প্ৰেমৰ যোগেদিহে ভক্তিৰস প্ৰকাশ পাইছে। শিশু কৃষ্ণৰ কথা-বতৰা, ছল-চাতুৰী, লগৰীয়াসকলৰ সৈতে 'গৰু চাৰি' ফুৰা আৰু যমুনাৰ পাৰত কৰা বিভিন্ন খেল-ধেমালি, গোপীসকলৰ লগত হোৱা কথাৰ কটাকটি, চুৰি কৰি ধৰা পৰাৰ ভয়ত মাটিত লুতুৰি-পুতুৰি হৈ বাগৰি থকা অৱস্থা, মাতৃৰ কোলাত মূৰ গুজি কৰা অভিমান, বৰকৈ গালি-শপনি পাৰি থাকিলে কংসৰ দেশলৈ গুচি যাব বুলি যশোদা মাৱক দেখুওৱা ভয় – ইত্যাদি বিভিন্ন ঘটনা

আৰু নাটকীয় পৰিস্থিতিৰ মাজেদি বালগোপালৰ মানৱ শিশু চৰিত্ৰ সুন্দৰকৈ ফুটি উঠিছে। এখন বিৰাট ঘৰৰ গৃহিণী যশোদাই নানা কামত ব্যস্ত হৈ থাকিব লগা হোৱা বাবে পুত্ৰই বিচৰা মতে যেই কোনো সময়তে তেওঁক মৰম দিব নোৱাৰে বা দধি-মাখন যতনাব নোৱাৰে। এই কথা শিশু কৃষ্ণৰ সহ্য নহয় আৰু তেওঁ কেৱল নিজৰ ঘৰতে নহয় ওচৰ-চুবুৰীয়াৰ ঘৰতো নানা ধৰণৰ শিশুসুলভ উৎপাত আৰম্ভ কৰে। কিন্তু শিশুটি ইমানেই বুদ্ধিমান আৰু কৌশলী যে তেওঁ যিমানেই দোষণীয় কাম নকৰক শেষত মাতৃয়েহে হাৰ মানি পুত্ৰক বুকুৰ মাজত সুমুৱাই মৰম কৰিবলৈ বাধ্য হয়। এইদৰেই নাট্যকাৰ মাধৱদেৱে পুত্ৰ কৃষ্ণ আৰু মাতৃ যশোদাৰ মাজেদি সৰ্বকালৰ বিশ্বজনীন শিশু আৰু মাতৃ চৰিত্ৰ অংকন কৰিছে।

নৃত্য-গীতপ্ৰধান হোৱাৰ বাবে অংকীয়া নাটত সংলাপৰ স্থান কম। কথোপকথনতকৈও নৃত্য, গীত আৰু সূত্ৰধাৰৰ কথাৰ মাজেদিহে নাটকীয় চৰিত্ৰ, ঘটনা আৰু অৱস্থাৰ প্ৰকাশ কৰা হয়। শঙ্কৰদেৱৰ লেখীয়াকৈ ব্ৰজবুলি ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিলেও এই জনা নাট্যকাৰৰ ভাষা কথিত গদ্যৰ বেছি ওচৰ চপা। শব্দৰ প্ৰয়োগ, বাক্যৰ গঠন, প্ৰকাশ ভংগী আদি ভাষাৰ বিভিন্ন দিশলৈ লক্ষ্য কৰিলেই এই কথাৰ উমান পোৱা যায়। তদুপৰি মাজে মাজে ব্যৱহাৰ কৰা গ্ৰাম্য ভাষা আৰু প্ৰকাশভংগীয়ে নাট কেইখনক পাথিৱ আৰু বাস্তৱিক গুণবিশিষ্ট কৰি তুলিছে। 'মাটিত থেকছায়া', 'টেন্টন কানাই', 'তোহোৰ মুখত গোন্ধ তইহে চুৰণী', 'যত পাৰ মান খাৱ পেট ভৰি ভৰি' আদি শব্দ আৰু বাক্যাংশই এই কথা প্ৰতিপন্ন কৰে। *অৰ্জুন-ভঞ্জন* নাটৰ শেষৰ ফালে নন্দ আৰু যশোদাৰ মাজত হোৱা গৃহকন্দলৰ কথাৰ কটাকটিত যি ধৰণৰ ভাষা আৰু প্ৰকাশভংগী ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে সেয়া শুনিলে বা পঢ়িলে এনে লাগে যেন কেইবা শতিকাৰ পূৰ্বেই মাধৱদেৱে বাস্তৱধৰ্মী, সামাজিক নাটকৰ বিষয়ে ভৱিষ্যৎবাণী কৰিছিল। শিশু কৃষ্ণক গৰুৰ পঘাৰে বান্ধি নগুৰ-নাগতি কৰাৰ বাবে নন্দই যশোদাক গালি পাৰিছে এনে ধৰণে –

> "*নন্দ :* *আহে নাগিনি, তোহাক বত্তুৱে নান্টল। কোন ছাৰ কলস ভাঙ্গল। হামাৰ ঘৰে দধি, দুগ্ধ লৱণু কে পুছত। নদি বহাইতে পাৰোঁ। অহেৰ নিমিত্তে, কৃষ্ণক অতয়ে সাতি কয়লি। তোহাক আজু মাৰিয়ে প্ৰাণ লেৱবো। ৰহ, ৰহ, হামাক বাত বুঝব।*"

প্ৰত্যুত্তৰত যশোদাই কৈছে –

> "*আহে বুঢ়িয়া। কাহেক আগে ঐচন ৰাগ দেখাৱ। তোহাৰি ভাৱনা*

চুৰ কৰৱ। তুহু হামাৰি ৰাখোৱাল হামু গৃহেৰ গৃহিনি। সৱ
অধিকাৰ হামাৰ। আহে বুঢ়িয়া, তোহাক কে পুছত। ছিঃ হামাক
মাৰিতে আৱল। হামাক চাটু বুলিতে জনম জাই। আজু ৰাগ চড়ল।
ছিঃ ঘিনাসে লাগে। হামু কথা কহিতে জানু। সৱলোক নিন্দা বোলব।"

গ্ৰাম্য সমাজৰ পতি-পত্নীৰ গৃহ কন্দলৰ এনে সুন্দৰ চিত্ৰ আধুনিক নাটকৰহে বস্তু। কিন্তু আজিৰ পৰা চাৰি শতিকাৰ আগতেই মাধৱদেৱে নাটত এই ধৰণৰ ছবি আঁকিছিল। সামাজিক সমালোচনা বা সামাজিক প্ৰাণী হিচাপে মানুহৰ প্ৰকৃতি, নীতি-নিয়ম, আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ সমালোচনাত্মক চিত্ৰ অংকন কৰা মাধৱদেৱৰ উদ্দেশ্য নহয়। সেই যুগৰ চিন্তা, দৃষ্টি-ভংগী আৰু অংকীয়া নাটৰ উদ্দেশ্যৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই নাটত এনে ধৰণৰ আলোচনা বা সমালোচনা সাপ্ৰাপতে আশা কৰা নাযায়। সেয়ে মাধৱদেৱৰ নাটৰ এই বৈশিষ্ট্য বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া। তদুপৰি দেখা যায় যে, সংলাপৰ মাজৰ পৰা পদ বা গীতসমূহ বাদ দিলে মাধৱদেৱৰ নাটৰ সংলাপৰ অনেক অংশ আধুনিক নাটৰ সংলাপৰ পৰা বেছি নিলগত নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, *পিম্পৰা-গুচোৱা* ঝুমুৰাৰ গোপী-কৃষ্ণৰ মাজত হোৱা এই কথোপকথনলৈ আঙুলিয়াব পাৰি -

"*গোপী : আহে বালক হামাৰ মন্দিৰে তুহুঁ কে ?*
কৃষ্ণ : আঃ হামাক নাহি চিনহ ? হামু বলাইৰ কনিষ্ঠ ভাই।
গোপী : আহে অহো বলাইক কনিষ্ঠ। আঃ জানলো জানলো। কি
নিমিত্তে এথা আৱলি থিক।
কৃষ্ণ : আহে গোপী। হামু হামাৰ মন্দিৰ বুলি আৱলো। পন্থ
বিছোড়লো।
গোপী : হে কৃষ্ণ। তুহুঁ ঘৰ নাহি জানি আৱলি। ইহাত কোনো
দোস নাহি। হামাৰ নৱনু কলসি ভিতৰে কৈছন হস্ত
নিবেসয়ে থিক ?
কৃষ্ণ : আঃ হামাক পৰম দোস পাৱল। ওহি পিপিলিকা সৱ
নৱনু নাশ কয়ল। ইহাক দূৰ কৰিতে হাত দিয়া আছি।
গোপী : হে কানাই। তুহুঁ হামাক ভল উপকাৰ কয়ল। আঃ ওহি
নিদ্ৰাক বালক কি নিমিত্তে জগাৱল ?
কৃষ্ণ : হে গোৱালী, ওহি বালক সমে ধেনু ৰাখলো। হামাৰ এক
বাচক নাহি পাৱত। অহেক পুচিতে ওহি বালক জগাৱলো।"

'মন্দিৰ' (ঘৰ), 'বিছোড়লো' (পাহৰিলো), 'বাচক' (দামুৰি) আদি কেইটা

শব্দ বাদ দিলে এই কথোপকথনৰ ভাষা কথিত গদ্যৰ পৰা বেছি দূৰত নহয়। নাটখনৰ শেষৰ ফালৰ 'আলো মাই গালি তুমি নাপাৰিয়ো মোৰে' এই সুন্দৰ আৰু সুমধুৰ গীতটি বাদ দিলে ইয়াৰ অধিকাংশই গদ্য সংলাপ। অসমৰ নাটকৰ গদ্য সংলাপৰ ক্ৰমবিকাশৰ ক্ষেত্ৰত এইটো এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ পদক্ষেপ।

নাট্যকাৰ হিচাপে মাধৱদেৱৰ অন্য এটা বিশেষ গুণ হৈছে তেওঁ নাটকৰ শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ ৰুচি-অভিৰুচিৰ বিষয়ে সম্যক ধাৰণা কৰিব পাৰিছিল। যি যুগৰেই নহওক, সৰ্বসাধাৰণ দৰ্শকৰ সৰহভাগেই সাধাৰণতে নাটকীয় (বা অতিনাটকীয়) পৰিস্থিতি, ভাবাবেগ, উচ্ছ্বাসপূৰ্ণ সংলাপ আৰু নাচ-গানৰ লেখীয়া বাহ্যিক ক্ৰিয়া ভাল পায়। শিশু কৃষ্ণক মাতৃ যশোদাই গৰুৰ পঘাৰে উৰালত বন্ধা, উৰালৰ সৈতে কৃষ্ণই দুজোপা গছ উভালি পেলোৱা. গছ দুজোপাৰ পৰা আচম্বিতে দুজনা দিব্য পুৰুষৰ আৱিৰ্ভাৱ হোৱা, কৃষ্ণই গোৱালীৰ ঘৰে ঘৰে মাখন চুৰি কৰি খোৱা আৰু কেতিয়াবা হাতে-লোতে ধৰা পৰা, যশোদাই কৃষ্ণক বান্ধিবলৈ কৰা বৃথা চেষ্টা, গোপীসকলৰ সৈতে বালকৃষ্ণৰ কথাৰ কটাকটি, তৰ্কত হাৰ মানি গোপীসকলে কৃষ্ণৰ সৈতে নৃত্য কৰা – এই ধৰণৰ নাটকীয় ঘটনাবিলাকে নিশ্চয় সেই সময়ৰ দৰ্শকৰ মনত আমোদ দিব পাৰিছিল। নন্দ যশোদাৰ ঘৰুৱা কন্দল বা অন্যান্য স্থানতো মাধৱদেৱে যি ধৰণৰ ভাষা প্ৰয়োগ কৰিছে তাৰ পৰাই অনুমান কৰিব পাৰি যে, নাট্যকাৰগৰাকীয়ে সমসাময়িক সমাজৰ সংখ্যাগৰিষ্ঠ শ্ৰেণীৰ – অৰ্থাৎ সৰ্বসাধাৰণ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ কথা মনত ৰাখিহে নাট ৰচনা কৰিছিল।

মাধৱদেৱৰ নাটৰ ওপৰত উল্লিখিত গুণবিলাকে নাট্যকাৰগৰাকীৰ ক্ষুদ্ৰ কলেৱৰৰ নাটসমূহক আধুনিক নাটকৰ যথেষ্ট ওচৰ চপাইছে। এনেহে লাগে যেন এই ঝুমুৰাকেইখনত আধুনিক একাংকিকাৰ বীজ নিহিত হৈ আছে। শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ তুলনাত মাধৱদেৱৰ নাট কেইখনত পূৰ্বৰংগৰ ব্যৱহাৰ, সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা আৰু সংস্কৃত শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ যথেষ্ট কম।. বিশেষতঃ শিশু কৃষ্ণৰ কাহিনীৰ কেতবোৰ সৰু অথচ, নাটকীয় গুণবিশিষ্ট ঘটনাক কেন্দ্ৰ কৰি নাট কেইখন ৰচিত হোৱা বাবে ***অৰ্জুন-ভঞ্জনৰ*** বাহিৰে বাকী কেইখন ঝুমুৰা আধুনিক একাংকিকাৰ যথেষ্ট কাষ চাপিছে।

000000

শঙ্কৰোত্তৰ নাটৰ প্ৰসাৰ, বৈশিষ্ট্য আৰু প্ৰকাৰভেদ

ড° বসন্ত কুমাৰ শৰ্মা

মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে আৰু মাধৱদেৱে নাট ৰচনাৰ যি আৰ্হি প্ৰৱৰ্তন কৰি গ'ল তাৰেই আৰ্হিত তেওঁলোকৰ অনুগামীসকলে বহুতো নাট পৰৱৰ্তী কালত ৰচনা কৰে। সত্ৰসমূহৰ প্ৰসাৰ আৰু প্ৰতিপত্তি বাঢ়ি যোৱাৰ লগে লগে অংকীয়া নাটৰ চৰ্চাও সুদূৰ-প্ৰসাৰী হৈ পৰিল। সপ্তদশ আৰু অষ্টাদশ শতিকা সত্ৰ তথা বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰসাৰৰ যুগ। এই সময়ত অসম, কামৰূপ আৰু বেহাৰ ৰাজ্যত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰক আৰু তেওঁলোকৰ সতি-সন্ততিসকলে কেইবাশও সত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰি বৈষ্ণৱ ধৰ্মক অসমীয়া জনসাধাৰণৰ ধৰ্ম ৰূপে পৰিণত কৰে। তেওঁলোকে জনসাধাৰণক আৰ্কষণ কৰাৰ এটা প্ৰধান মাধ্যম হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছিল অংকীয়া নাটৰ চৰ্চা আৰু অভিনয়ক। শঙ্কৰদেৱৰ পৰৱৰ্তী কালৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য ঘাইকৈ সত্ৰীয়া সমাজৰ [illegible] বুলি স্বীকৃত হৈছে। এই বিষয়ত কাল সংহতি আৰু পুৰুষ সংহতিৰ অৱদান অধিক হোৱাটো স্বাভাৱিক। শঙ্কৰোত্তৰ নাটৰ প্ৰসাৰৰ কাৰণসমূহ অধ্যাপক কেশৱানন্দ গোস্বামীয়ে তলত দিয়া ধৰণে দেখুৱাইছে।

(ক) সত্ৰসমূহৰ দুজনা গুৰুৰ তিথি, অন্যান্য গুৰুসকলৰো তিথি, বাৰ্ষিক উৎসৱতো ভাওনা কৰাৰ প্ৰথা প্ৰচলিত আছিল। সকলো সময়তে সকলো শ্ৰেণীৰ লোককে দুজনা গুৰুৰ নাটে হয়তো তৃপ্তি দিব নোৱাৰিছিল। কেতিয়াবা আমুৱাইছিল, অথবা কোনো কোনোৱে হয়তো তাৰ গীত-মাত, অভিনয় সূচাৰু ৰূপে কৰিবলৈকো পাৰদৰ্শী নাছিল। সেই কাৰণেই হয়তো আন সন্ত-মহন্ত নাইবা গাঁৱৰে শিক্ষিত লোকে নতুনকৈ নাট ৰচনা কৰি সেইবোৰৰ অভিনয় কৰিছিল। এনেকুৱা ধৰণে নাটৰ সংখ্যা বৃদ্ধি হ'বলৈ ধৰে।

(খ) ভাওনাৰ জনপ্ৰিয়তা বঢ়াৰ লগে লগে অনেক ঠাইত বিবিধ বিষয়ক নাট ৰচিত হ'বলৈ ধৰে। আনকি একেটা বিষয়ত একে সময়তে অথবা বেলেগ বেলেগ সময়ত বিভিন্ন নাট ৰচিত হোৱাৰ উদাহৰণো বিৰল নহয়। প্ৰথম অৱস্থাত ঘাইকৈ *কীৰ্ত্তন*, *ভাগৱত* আৰু *ৰামায়ণ-মহাভাৰতৰ* পৰাই বিষয়বস্তু লৈ নাট ৰচনা কৰা হৈছিল। পিছলৈ অভিনৱ বিষয়বস্তুৰে নতুন সোৱাদ দিবৰ কাৰণে পুৰাণ-উপপুৰাণাদিৰ কাহিনীক নাট্যৰূপ দি অনেক নতুন নাট্যকাৰে জনপ্ৰিয় হোৱাৰ বাবে চেষ্টা চলাইছিল।

ইয়াৰ ফলতো বহুতো নতুন নাটকৰ সৃষ্টি হয়। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ *কীৰ্ত্তন-দশমৰ* আধাৰত ৰচিত নাটৰ ভিতৰত *অজামিল উপাখ্যান*, *নৃসিংহ যাত্ৰা*, *হৰমোহন*, *বলিচন্দন*, *গোবৰ্দ্ধন যাত্ৰা*, *পুতনা বধ*, *তাল ভোজন*, *ৰাধা-হৰণ*, *অক্ৰূৰাগমন*, *জৰাসন্ধ বধ*, *কংসবধ* আৰু *স্যমন্ত হৰণ* আদিয়েই প্ৰধান।

(গ) সত্ৰাধিকাৰৰ অভিষেক বা নিৰ্মালি লোৱা অনুষ্ঠানত নতুন সত্ৰাধিকাৰ গৰাকীয়ে তেওঁৰ সুকুমাৰ কলাত পাৰদৰ্শিতা প্ৰতিপন্ন কৰিবৰ অৰ্থে এখনি নতুন নাট ৰচনা কৰিবলগীয়াটো বাধ্যতামূলক আছিল। এই প্ৰথাৰ বাবে একোখন সত্ৰত যিমান গৰাকী অধিকাৰ হৈছিল সিমানখিনি নাটেই ৰচিত হোৱা বুলিব পাৰি। তাৰ বাহিৰে সত্ৰৰ সাহিত্যিক অন্যান্য গুৰু আৰু ভকতেও নাট ৰচনা কৰিছিল।

(ঘ) নাটৰ সংখ্যা বৃদ্ধিৰ আন এটা কাৰণ আছিল ৰাজ দৰবাৰ আদিত ভাওনা কৰিবৰ বাবে ৰজাঘৰীয়া উৎসাহ-অনুপ্ৰেৰণা দান। সেইদৰেও ভাওনা আৰু অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত যথেষ্ট উদ্‌গনি যোগোৱা হৈছিল। ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাত নাট আৰু ভাওনাৰ প্ৰচলন বৃদ্ধি হয়।

(ঙ) সৰ্বসাধাৰণ লোকৰ বাবে থলুৱা নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠান কিছুমানৰ প্ৰচলন আছিল যদিও সেইবোৰত সকলো শ্ৰেণীৰ লোকে অংশগ্ৰহণ কৰাৰ সুবিধা নাছিল। নাট-ভাওনাত বিবিধ শ্ৰেণীৰ লোকে বিভিন্ন বিষয়ত অংশগ্ৰহণ কৰি নিজৰ যোগ্যতা প্ৰদৰ্শনৰ বাবে প্ৰতিযোগিতাৰ পথো সুপ্ৰশস্তভাৱে লাভ কৰিছিল। তাৰ বিষয়বস্তুৰ লগত প্ৰায় সকলো পৰ্যায়ৰ লোকৰেই পৰিচয় থকাত তেনেবোৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰাত সৰ্বসাধাৰণৰ একো অসুবিধা নহৈছিল। এইদৰেও নাট-ভাওনাৰ প্ৰসাৰ ঘটে।

শঙ্কৰোত্তৰ নাটৰ বৈশিষ্ট্য : মহাপুৰুষ দুজনৰ আৰু তেওঁলোকৰ প্ৰায় সমসাময়িক নাট্যকাৰসকলৰ নাটৰ লগত কিছুমান বিষয়ত পৰৱৰ্তী নাটসমূহৰ প্ৰভেদ পৰিলক্ষিত হয়। সেইবোৰ ইয়াত চমুকৈ আলোচনা কৰা হ'ল।

১। শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকলে নাট ৰচনাৰ আহি শঙ্কৰদেৱৰ *ৰুক্মিণীহৰণ*, *পাৰিজাত হৰণ* আৰু *ৰামবিজয়* আদিৰ পৰা গ্ৰহণ কৰিছে। অৰ্থাৎ, এইবোৰত আছে একোটি পূৰ্ণাংগ আখ্যান। শ্ৰীৰাম আতাৰ *সুভদ্ৰাহৰণ নাট*, দীন গোপালৰ *জৰাসন্ধবধ নাট* আৰু লক্ষ্মীনাথ দাসৰ *কুমৰহৰণ নাট* আদিয়ে এই মন্তব্যৰ সত্যতা দাঙি ধৰে। এইবোৰ নাটকত আছে একোটি পূৰ্ণাংগ আখ্যান। শঙ্কৰোত্তৰ যুগত মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰাৰ আদৰ্শত নিচেই কম সংখ্যক নাটকহে ৰচনা কৰা হৈছিল। শঙ্কৰদেৱৰ আদৰ্শ ৰক্ষা কৰিলেও সেই আদৰ্শ ৰক্ষা কৰাত যেন অনেকখিনি অৱসাদ আহি পৰিছিল।

২। মহাপুৰুষ দুগৰাকী আৰু তেওঁলোকৰ সমসাময়িক নাট্যকাৰসকলৰ

দিনত প্ৰধানকৈ *ভাগৱত-পুৰাণ* আছিল নাট্যকাহিনীৰ প্ৰধান উৎস। শঙ্কৰোত্তৰ যুগত কিন্তু *ভাগৱতৰ* লগতে *ৰামায়ণ* আৰু *মহাভাৰতৰ* কাহিনীয়ে নাট্যকাৰসকলক প্ৰভূতভাৱে আকৰ্ষণ কৰে। *ৰামায়ণৰ* বিষয়বস্তু লৈ ৰচিত কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাট হ'ল দীন গোপালৰ *সীতাহৰণ নাট*, ৰমাকান্তৰ *ৰাৱণবধ*, নিত্যানন্দদেৱৰ *মাৰীচ বধ*, লক্ষ্মীদেৱৰ *ৰাৱণবধ* আৰু বিশ্বম্ভৰদেৱৰ *বালী-বধ*। সেইদৰে *মহাভাৰত*ভিত্তিক কেইখনমান নাটক হ'ল গোপীকান্তৰ *কৰ্ণবধ*, লক্ষ্মীকান্তৰ *অভিমন্যু-বধ* আৰু হৰেন্দ্ৰদেৱৰ *বভ্ৰুবাহন নাট*।

৩। শঙ্কৰোত্তৰ যুগত বধকাব্যৰ জনপ্ৰিয়তাৰ কাৰণে সমান্তৰালভাৱে বধ-নাটকৰ আদৰ বাঢ়িল। যুদ্ধ-বিগ্ৰহ, কথাৰ কটা-কটি আৰু লম্ফ-জম্ফ থকা কাৰণে বধ-নাটসমূহে জনসাধাৰণক সহজে আকৰ্ষণ কৰা দেখা গ'ল। বধ-নাটকৰ প্ৰচলনত অভিনেতাসকলৰ নতুন আহ্লাদ উপস্থিত হ'ল আৰু সৰ্বসাধাৰণ দৰ্শকেও জীৱনৰ অবিচিত্ৰতাৰ মাজত অলপ আনন্দৰ উৎস দেখা পালে। কথাৰ কটা-কটি, লম্ফ-জম্ফ আৰু বাক-যুদ্ধৰ ওপৰত নাট্যকাৰসকলে অধিক মনোনিৱেশ কৰাত নাটৰ অভিনয়িকতা বৃদ্ধি পাইছিল যদিও ৰূপায়ণ-ৰীতিৰ মৌলিকতা আৰু গভীৰতা হ্ৰাস পালে। বাক-যুদ্ধৰ ঘৰুৱা ঠাঁচৰ নিদৰ্শন *প্ৰভাসযাত্ৰা* নামৰ নাট এখনৰ পৰা উদ্ধৃত কৰা তলৰ পদ কেইফাকিয়ে সুন্দৰকৈ দাঙি ধৰিব। এঠাইত গন্ধৰ্বই দুৰ্যোধনক কৈছে –

"অৰে দুষ্ট চল আজি শমনৰ সাথ।
শৃগাল হৈয়া কৰ সিংহৰাজে বাদ॥
মাখিক মাৰিয়া হেৰ কৰ মুনিষাই।
পৰিলি মোহোৰ হাতে আজি ৰক্ষা নাই॥
ইন্দ্ৰচন্দ্ৰ কুবেৰ বৰুণ হুতাশন।
মোৰ সম শৰধাৰী আছে কোনজন॥
মোৰ আগে অতবীৰ দেখাৱস তই।
কৌৰৱ নিৰ্ম্মূল আজি কৰিব নিছই॥"

গন্ধৰ্বৰ কথা শুনি কৰ্ণই উত্তৰ দিছে এইবুলি –

"কাৰ আগে অত   যৰাই কৰহ
দুৰ্জ্জন গন্ধৰ্ব্ব তয়।
যতশৰ আছে   বাজিকৰ হেৰ
দেখো তোৰ মুনিষায়॥
কৰ্ণ কেন বীৰ   নজান পামৰ
দেখাইবো তোক প্ৰমাণ।

তোৰ যত সেনা উকৰাই নিবো
দেখি থাক বিদ্যমান॥
কুৰুবংশ মাজে দুৰ্যোধন ৰাজা
বীৰমধ্যে যশ যাৰ।
অক খেদি আস হেৰ অগিয়ান
দিবো তাৰ প্ৰতিকাৰ॥
বাঘৰ আগত ছাগৰ ভাবুকি
তাক কৰে কোন ডৰ।
নিশ্চয়ে জানিবি ভিক্ষাৰী গন্ধৰ্ব্ব
নিবো তোক যমদ্বাৰ॥"

৪। শ্লোক ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটবোৰত কেইটিমান কথা সততে চকুত পৰে। মহাপুৰুষ দুজনাৰ অব্যৱহিত পৰৱৰ্তী মহন্তসকলে ৰচনা কৰা নাটত নান্দীশ্লোক সন্নিৱিষ্ট হৈছে। কিন্তু তেওঁলোকৰ পিছৰ নাট্যকাৰসকলে ৰচনা কৰা নাটসমূহ নান্দীশ্লোকৰ পৰিৱৰ্তে স্তুতিগীত একোটিৰে আৰম্ভ কৰা দেখা যায়। যি দুই-এখন নাটত নান্দীশ্লোক সন্নিৱিষ্ট হৈছে সিও প্ৰায় স্বৰচিত নহয়। কোনো কোনো নাটকত নান্দী হিচাপে শঙ্কৰদেৱৰ কোনো নাটকৰ নান্দীকে ব্যৱহাৰ কৰা এটা প্ৰধান লক্ষণ ৰূপে দেখা যায়। কেতিয়াবা এনেও দেখা যায় যে, নাটৰ বিষয়ৰ লগত কোনো সম্পৰ্ক নথকা ক'ৰবাৰ পৰা বুটলি আনি একোটা শ্লোক সংযোগ কৰি দিয়ে। নাটৰ ভিতৰৰ শ্লোকৰ সংখ্যাও ক্ৰমাৎ কমি আহিবলৈ ধৰে। এনেবোৰ শ্লোকৰ ক্ষেত্ৰত কেতিয়াবা য'ৰ পৰা বিষয়বস্তু গ্ৰহণ কৰা হয় তাৰে শ্লোক ব্যৱহাৰ কৰাও মন কৰিবলগীয়া। এই ক্ষেত্ৰত ***কংসবধ***ত দশম স্কন্ধ ***ভাগৱত***ৰ পৰা অনেক কেইটি শ্লোক ব্যৱহাৰ হোৱা আৰু ***সীতাহৰণ***তো মূল ***ৰামায়ণ***ৰ পৰা দুই-এটি শ্লোক ব্যৱহাৰ কৰা কথালৈ আঙুলিয়াব পাৰি। মৌলিক ৰচনাৰ শ্লোকবোৰত অজস্ৰ ছন্দ আৰু ব্যাকৰণৰ ভুল চকুত পৰে। মহাপুৰুষৰ নাটত শ্লোক থকা কাৰণেই জনাই নজনাই শ্লোক সংযোগ কৰাৰ ব্যৰ্থ প্ৰয়াস মন কৰিবলগীয়া বিশেষত্ব। শ্লোকৰ অমৌলিকতা, অপৰিশুদ্ধতা আৰু ক্ৰমে বিৰলতালৈ দৃষ্টি ৰাখি এইটো নিঃসন্দেহে ক'ব পাৰি যে, সত্ৰীয়া পৰিবেশত সংস্কৃত চৰ্চাৰ গুৰুত্ব কিছু পৰিমাণে কমি গৈছিল।

৫। এই যুগৰ নাটবোৰৰ আন এটা চকুত পৰা বৈশিষ্ট্য হ'ল মুক্তিমংগল ভটিমাৰ অভাৱ। ইয়াৰে বহু নাটৰ পৰা মুক্তি মংগল ভটিমাও বাদ পৰা দেখা যায়। ***সুভদ্ৰাহৰণ নাট***, ***জৰাসন্ধবধ নাট*** আৰু ***প্ৰভাসযাত্ৰা নাট*** আদিত মুক্তিমংগল ভটিমা

নাই। মুক্তিমংগল আৰু চপয় পৰিহৃত হোৱাৰ ফলত নাটৰ গাম্ভীৰ্য বহুখিনি যে হ্ৰাস পালে সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। মুক্তিমংগল ভটিমাই যি গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ ধৰ্মীয় পৰিমণ্ডল সৃষ্টি কৰি নাটৰ সামৰণি পেলায় সাধাৰণ মোখনি মৰা গীতে এই পৰিমণ্ডলৰ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে।

৬। শঙ্কৰোত্তৰ নাটৰ এটি মন কৰিবলগীয়া বিশেষত্ব হ'ল নাটবোৰত ভাৱৰীয়াৰ বচন হিচাপে পদ বা পয়াৰৰ প্ৰয়োগ। এই পদবোৰৰ সৰহভাগেই *ৰামায়ণ*, *ভাগৱত*, *মহাভাৰত* আৰু *কীৰ্ত্তন* আদিৰ পৰা চয়ন কৰা। বিশেষকৈ যুদ্ধ-বিগ্ৰহৰ আদিতে পাত্ৰ-পাত্ৰীয়ে প্ৰয়োগ কৰা বাক্-যুদ্ধৰ পদবোৰ নাট্যকাৰসকলে সহজতে নাটকত প্ৰয়োগ কৰিবলৈ সুবিধা পাইছিল। শঙ্কৰদেৱ, মাধৱ কন্দলী, ৰাম সৰস্বতী, অনন্ত কন্দলী আদিৰ কাব্যসমূহৰ পদ-বচনবোৰ অধিক পৰিমাণে প্ৰয়োগ হোৱা দেখা যায়। বৈষ্ণৱ যুগতে ৰচনা কৰা বধকাব্য বা তাৰো পূৰ্ববৰ্তী *ৰামায়ণ* আদিৰ প্ৰভাৱ নাটবোৰত কিমান পৰিছিল তাৰ সামান্য আভাস *সীতাহৰণ নাট*ৰ পৰা দিব পাৰি। নাটকখনৰ সূৰ্পনখাৰ বচন এটিত আছে –

> *"হে লক্ষ্মণ, কামদেৱ সদৃশ তোমাৰ ৰূপ দেখি কথাহন্তে এথা আৱলো।*
> *ইহা জানি দণ্ডুকা বনত তোমাৰ আমাৰ ক্ৰীড়া হৌক। হে লক্ষ্মণ,*
> *নদীৰ জল যেন বহি যায়, সোহি মতে তোমাৰ আমাৰ যৌৱন টুটি*
> *যায়। ইহা জানি বিলম্ব চোৰি আলিঙ্গন দেহ।"*

এই উক্তিটো মাধৱ কন্দলীৰ *ৰামায়ণ*ৰ তলৰ পদকেইটিৰ গদ্য ৰূপ মাত্ৰ। যথা –

> *"সূৰ্পনখা বোলে শুনা লখাই মহাবীৰ।*
> *কামদেৱ যেন শোভে তোমাৰ শৰীৰ॥*
> *দণ্ডকাৰ বন৲ তিনি ভুবনত সাৰ।*
> *ইহাত ৰমণ হৌক তোমাৰ আমাৰ॥*
> *যেহেন নদীৰ জল নাথাকয় ৰহি।*
> *সেহিমতে নৰৰ যৌৱন যায় বহি॥*
> *তোমাৰ আমাৰ ৰূপ জগততে সাৰ।*
> *গুচায়ো বিৰহ দুখ অশেষ আমাৰ॥"*

নৰোৱা সত্ৰৰ হৰেন্দ দাস ৰচিত *বভ্ৰুবাহন নাট* এখন দীঘল নাটক। ইয়াক হৰিবৰ বিপ্ৰৰ *বভ্ৰুবাহন পৰ্ব*ৰ নাট্যৰূপ বুলিব পাৰি। ইয়াত শৰণাৰ্থী বভ্ৰুবাহনক কটূক্তি কৰা অৰ্জুনৰ বচন কেইবাৰত হৰিবৰ বিপ্ৰৰ প্ৰভাৱ অনুৰণিত হৈছে। সেইদৰে গোপাল নামৰ এজনৰ *বলিছলন নাট*ত শংকৰদেৱৰ *বলিছলন কাব্য*ৰ পদৰ প্ৰভাৱ পৰিছে।

যিবিলাক নাটত অন্য গ্ৰন্থৰ পদ লোৱাৰ সুবিধা নাই, তাত লেখকে নিজেই পদাত্মক বচন ৰচনা কৰি দিছে। এনে ধৰণৰ পদত ৰচনা কৰা সংলাপৰ মাত্ৰা বৃদ্ধি পাবলৈ ধৰে। গদ্য সংলাপ অৱশ্যে লোপ বা হ্ৰাস পোৱা নাছিল যদিও পদত ৰচনা কৰা সংলাপে নাট্যকাৰসকলক অধিক আকৰ্ষণ কৰিবলৈ ধৰে।

৭। দীৰ্ঘ লেছাৰী বা মুক্তাৱলী ছন্দত ৰচনা কৰা বিলাপ গীতৰ প্ৰচুৰ প্ৰয়োগ শঙ্কৰোত্তৰ নাটৰ আন এটা চকুত পৰা বৈশিষ্ট্য। বিলাপ-গীত অভিনয়ৰ এটা প্ৰধান আকৰ্ষণৰ বিষয় হৈ পৰিল। আনকি সম্পূৰ্ণভাৱে সংস্কৃতত ৰচনা কৰা কবিচন্দ্ৰ দ্বিজৰ ***কামকুমাৰ হৰণ নাট***তো নাট্যকাৰে উষাৰ মুখত এটা অসমীয়া বিলাপৰ গীত দিয়াৰ লোভ সামৰিব পৰা নাই। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ মুখত এনে মুক্তাৱলী ছন্দৰ বিলাপ গীত অধিক পৰিমাণে দেখা যায়; কিন্তু পুৰুষৰ ক্ষেত্ৰতো সি একেবাৰে বৰ্জিত হোৱা নাছিল। মহাপুৰুষ দুজনাৰ নাটত নথকা মুক্তাৱলী ছন্দৰ এনে বিলাপ গীতৰ জনপ্ৰিয়তা পিছত বঢ়াৰ কাৰণ নিশ্চয় আছে। সম্ভৱতঃ ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ৰাগ-তালযুক্ত কৰুণ গীত মহাপুৰুষসকলৰ, বিশেষকৈ শঙ্কৰদেৱৰ নাটত অভাৱ নাছিল যদিও, অসমীয়া ভাষাত কান্দোনৰ সুৰত গোৱা গীতে দৰ্শকক অধিক আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। গালত বা কপালত হাত দি আঁঠুকাঢ়ি বা বহি বহি ৰাউচি জুৰি গোৱা সুৰে গাঁৱৰ দৰ্শকৰ হৃদয়তন্ত্ৰীত সহজে আঘাত কৰিব পাৰিছিল। শঙ্কৰোত্তৰ নাটত বিলাপ-বিননিৰ মাত্ৰা এনেদৰে চৰিল যে, বহু ক্ষেত্ৰত ৰাম-কৃষ্ণৰ দৰে চৰিত্ৰয়ো মাটিত বাগৰি বেজাৰ কৰা দেখা যায়। দীন গোপালৰ ***সীতাহৰণ নাট***ত সীতাহৰণৰ পিছত ৰামক এনে ধৰণে বিলাপ কৰা দেখা যায়। যথা –

"হা প্ৰাণ সীতা, গৈলি কোন ভীতা, নাসা কেনে সীতা এ
তোহোৰ সন্তাপ কেনে প্ৰাণ ধৰি আছোঁ।
বাপে ৰাজ্য দিলে, কৈকেয়ী নিয়েধিলে, বনক আসিলো এ
মৰো মই আত কৈকেয়ীৰ ৰঙ্গ হৌক।"

৮। ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানৰ চাৰি বেৰৰ পৰা যেতিয়া অংকীয়া নাট ওলাই আহি প্ৰজাঘৰ আৰু ৰজাঘৰত প্ৰবেশ কৰিলে, তেতিয়া নাটসমূহৰ ৰচনা আৰু অভিনয়তো কিছু পৰিৱৰ্তনে দেখা দিলে। সংস্কৃত নাটৰ বিদূষকৰ দৰে লোকৰঞ্জনৰ বাবে বহুৱা চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰি লৌকিক ৰস পৰিবেশনৰ চেষ্টাও চলিল। মহাপুৰুষ দুজনাই ৰচনা কৰা নাটকেইখনৰ বাহিৰে আন নাটৰ অভিনয়ত এই বহুৱা চৰিত্ৰৰ স্থূল হাস্যৰসে এটা স্থায়ী বিশেষত্ব ৰূপে স্থিতি লাভ কৰে। এই বহুৱা চৰিত্ৰ নথকাৰ কাৰণেই দিহিং নামতি সত্ৰই অভিনয় কৰা ***অক্ৰূৰাগমন*** ভাওনাই দৰ্শকক আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰিছিল

বুলি *তুংখুঙীয়া বুৰঞ্জীত* উল্লেখ আছে। বহুৱা চৰিত্ৰৰ বাহিৰে আন আন চৰিত্ৰৰ বচনৰ যোগেদি স্থূল হাস্যৰস সৃষ্টিৰ চেষ্টা কৰা হৈছিল। গোপাল নামৰ এজন নাট্যকাৰে *সীতাহৰণ নাটত* হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ গৈ কেনেকৈ স্থূল অশ্লীলতাৰ পৰ্যায়লৈ নামি গৈছে তাৰ নিদৰ্শন নাক-কাণ কটাৰ পিছত সূৰ্পনখাই গোৱা বিননিটোৰ পৰা পাব পাৰি। যথা –

“আয়াৰে আই, মই কি কাম কৰিলো।
পই বিচাৰি মই সমূলি বুৰিলো॥
সীতাক খায়া ৰামক স্বামী বৰিবাক গৈলো।
নাক-কাণ গুচি মই ভুচুংচুঙা হলো॥”

এনে ধৰণৰ স্থূল হাস্যৰসৰ প্ৰয়াস অষ্টাদশ-ঊনবিংশ শতাব্দীৰ নাট কিছুমানৰ বিশেষত্ব। *ৰাধাহৰণ*, *উষাহৰণ* আৰু *কীচকবধ* আদি এনে কিছুমান নাট পোৱা যায়, যত অপৰিমাৰ্জিত শৃংগাৰ ৰস আৰু স্থূল হাস্যৰসৰ প্ৰাধান্য আছে।

৯। শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটকৰ সংগীত অংশও গতানুগতিক হ'ল; পূৰ্ব কবিৰ গীতৰ স্বৰগ্ৰামত মাথোন পেলাই ৰচনা কৰা গীতে নাটকৰ মান ৰক্ষা কৰিলে। মুষ্টিমেয় কেইগৰাকীমান মাথোন নাট্যকাৰৰ বাহিৰে বাকী প্ৰায়বোৰ নাটতে গীতৰ ক্ষেত্ৰত শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ গীতৰ প্ৰতিধ্বনি, পুনৰাবৃত্তি বৰ্তমান। আনকি গোপাল আতাৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা বিদ্যমান। পিছৰ চামৰ নাট্যকাৰৰ গীতবোৰত বিশেষকৈ শঙ্কৰদেৱৰ নাটকেইখনিৰ গীতৰ প্ৰভাৱেই সুস্পষ্ট। অৱশ্যে দুটি-এটি নতুন ৰাগৰ প্ৰচলনো দেখা পোৱা যায়। তাৰ ভিতৰত ‘চালেঙি’ ৰাগৰ ব্যৱহাৰৰ কথা বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। ইয়াৰ বাহিৰে ‘ৰামগিৰি’ (প্ৰথম প্ৰচলন ৰমাকান্ত আতাৰ *স্যমন্তহৰণ নাট*), ‘ইমন-কল্যাণ’ (প্ৰথম প্ৰচলন লক্ষ্মীদেৱ আতাৰ *বাৰণবধ নাট*), ‘জয়শ্ৰী’ (প্ৰথম প্ৰচলন লক্ষ্মীদেৱ আতাৰ *বাৰণবধ নাট*) আৰু ‘ভৈৰৱী’ (প্ৰথম প্ৰচলন *নৰকাসুৰবধ নাট*) ৰাগৰ ব্যৱহাৰো লক্ষ্যণীয়।

১০। শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটৰ ভাষাতো কিছু কিছু পৰিৱৰ্তন লক্ষ্য কৰা যায়। শঙ্কৰদেৱৰ নাটবোৰ ৰচিত হৈছিল বিশুদ্ধ ব্ৰজাৱলী ভাষাত। ইয়াৰ গীতবোৰৰ ভাষাও আছিল ব্ৰজাৱলী। কিন্তু মাধৱদেৱৰ *চোৰ-ধৰা*, *পিম্পৰা গুচোৱা* আদি নাটৰ ছন্দোবদ্ধ সংলাপখিনি নিভাঁজ অসমীয়া পদত ৰচিত। মাধৱদেৱৰ পৰৱৰ্তী নাট্যকাৰসকলে সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশ, কথা আৰু চৰিত্ৰৰ গদ্যোক্তিসমূহ বাদ দি গীত, পয়াৰ আৰু ছন্দোক্তিসমূহ *কীৰ্ত্তন*, *দশমৰ* পদৰীতিত ৰচনা কৰা দেখা যায়। প্ৰত্যেক নাটৰ গীতৰ একাংশ অৱশ্যে ব্ৰজাৱলীত ৰচিত হৈছিল, একাংশহে সম্পূৰ্ণ অসমীয়াত। কিন্তু পয়াৰৰ ক্ষেত্ৰত দেখা

যায় যে, সকলো পয়াৰেই নিভাঁজ অসমীয়াত ৰচিত হ'বলৈ ধৰিলে। ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ব্যৱহাৰো নাটকবোৰত কমি আহিল। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ওপৰত নাট্যকাৰকলৰ দখলৰ অভাৱ। আৰু এটা কাৰণ হ'ব পাৰে যে, সৰ্বসাধাৰণ দৰ্শকে ব্ৰজাৱলীতকৈ ***কীৰ্ত্তন-দশম***ৰ ভাষাত ৰচনা কৰা গীত-পয়াৰ বুজিবলৈ নাইবা গাবলৈ সহজ পাইছিল। গোপালদেৱ, ৰামচৰণ ঠাকুৰ, দ্বিজভূষণ আদি নাট-ৰচকসকলৰ হাতত ব্ৰজাৱলীৰ একাধিপত্য কিছু হ্ৰাস পালেও লোপ পোৱা নাছিল। তেওঁলোক মহাপুৰুষ দুজনাৰ প্ৰায় সমসাময়িক বুলিব পাৰি। গতিকে গুৰু দুজনাৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত ব্ৰজাৱলীক তেওঁলোকে অৱজ্ঞা কৰিব নোৱাৰিছিল। কিন্তু পিছলৈ ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ ক্ৰমে কমি যোৱা যেন অনুমান হয়।

১১। নাটবোৰত ধৰ্মভাৱৰ গভীৰতা হ্ৰাস পাই আমোদ দানৰ আদৰ্শই প্ৰাধান্য লাভ কৰা দেখা যায়। মহাপুৰুষ দুজনাৰ আৰু তেওঁলোকৰ প্ৰায় সমসাময়িক নাটকত থকা ভক্তিৰ গাঢ়তা এই নাটবোৰত অনুভৱ কৰা নাযায়। অৱশ্যে ইয়াৰ ব্যতিক্ৰমো নোহোৱা নহয়।

১২। শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ নাটকবোৰত মৌলিকতা হ্ৰাস পাই অহা পৰিলক্ষিত হয়। কাহিনী-ৰচনা, চৰিত্ৰ সৃষ্টি, সাংগীতিক পৰিবেশ ৰচনা, কবিত্ব – এই সকলোবোৰতে গতানুগতিকতা আৰু অনুকৰণধৰ্মিতাই প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰিলে। এটি উদাহৰণ ইয়াত লোৱা হ'ল। শ্ৰীৰামৰ ***সুভদ্ৰাহৰণ নাট***ৰ আদৰ্শ হ'ল শঙ্কৰদেৱৰ ***ৰুক্মিণীহৰণ নাট***। ইয়াত নাৰদৰ যোগেদি সুভদ্ৰা আৰু অৰ্জুনৰ পূৰ্বৰাগৰ সূচনা কৰা চিত্ৰত শঙ্কৰদেৱৰ ***ৰুক্মিণীহৰণ***ৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। আন ক্ষেত্ৰতো বিশেষকৈ ৰুক্মবীৰৰ দৰে বলৰামে সুভদ্ৰাক অৰ্জুনলৈ নিদি দুৰ্যোধনক দিব খোজাত সুভদ্ৰাৰ মনত যি প্ৰতিক্ৰিয়া হৈছিল সি ৰুক্মিণীৰ ভাবৰ অনুৰূপ। সুভদ্ৰাৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ হোমৰ গুৰিত পুৰোহিত মূৰ্চ্ছা যোৱাও শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ অনুৰূপ পৰিস্থিতি। এনেকুৱা ধৰণে অনুকৰণ কৰিলেও শঙ্কৰদেৱে ***পাৰিজাত হৰণ*** বা ***ৰুক্মিণীহৰণ***ত কম পৰিসৰৰ ভিতৰতে যেনেকৈ স্বকীয় প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ ৰাখি গৈছে, তেনেকৈ মূল পৌৰাণিক কাহিনীৰ প্ৰাণবস্তু (Spirit) অব্যাহত ৰাখি গীত আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ স্বকীয়তাৰে কাহিনী উজলাই তুলিব পৰা নাট্যকাৰৰ সংখ্যা বৰ কম। সেই কাৰণেই অসমীয়া সাহিত্যৰ আন শাখাৰ দৰে নাট্য-সাহিত্যই ১৭-১৯শ শতিকাত বিস্তৃতি লাভ কৰিলেও গভীৰতা হেৰুৱালে। অৱসাদৰ যুগে পুনৰ সাহিত্যক আৱৰি ধৰিলে।

শঙ্কৰোত্তৰ নাটৰ প্ৰকাৰভেদ

শঙ্কৰ-মাধৱৰ পিছত সপ্তদশ, অষ্টাদশ আৰু ঊনবিংশ শতিকাৰ আগছোৱাত

যিবোৰ নাট ৰচিত হ'ল সেইবোৰে কম-বেছি পৰিমাণে উপৰোক্ত বৈশিষ্ট্যবোৰ বহন কৰিলেও, সেইবোৰৰ মাজতেই প্ৰকাৰভেদ লক্ষ্য কৰা যায়। এই প্ৰসংগত আমি প্ৰথমতে 'ধুৰানাট'ৰ কথাই উল্লেখ কৰিব পাৰোঁ। ই হ'ল অংকীয়া নাটৰ আৰ্হিত ব্ৰজাৱলীযুক্ত এক শ্ৰেণীৰ নতুন নাট। এই নাটত গদ্যৰ ব্যৱহাৰ একেবাৰেই নাই। পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ বচনবোৰ যেনেকৈ পদত, তেনেকৈ সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশ আৰু সংযোগ সূত্ৰও গীতৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰা হয়। সূত্ৰধাৰে চোঁৱৰ এটি ঘূৰাই নাচি নাচি গীতৰ যোগেদি নাট আৰম্ভ কৰে আৰু গীতৰ যোগেদিয়ে নাটৰ সূত্ৰ ধৰি ঘটনা আগবঢ়াই নিয়ে। কোনো কোনো সত্ৰত, বিশেষকৈ কমলাবাৰী সত্ৰত ফৌজীয়া ভাওনাৎ নাট আৰু মাতৃভাষাৰ নাটৰো প্ৰচলন আছে। ফৌজীয়া ভাওনাৰ নাটত সূত্ৰধাৰৰ কাম বেছি, ভাষা মিশ্ৰিত -- সংস্কৃত, ব্ৰজাৱলী আৰু অসমীয়াৰ সংমিশ্ৰণ। মাতৃভাষাৰ নাটত ব্ৰজাৱলীৰ ব্যৱহাৰ নাই আৰু ইয়াত কেতিয়াবা দুই-তিনিটা অংকও থকা দেখা যায়। অষ্টাদশ শতিকাত আহোম ৰজাসকলৰ অনুপ্ৰেৰণাত অংকীয়া নাটৰ কৌশল অনুসৰণ কৰি কেইখনমান সংস্কৃত নাটকো লিখা হৈছিল। নাটকেইখন হ'ল – (১) *কামকুমাৰ হৰণ*, (২) *বিঘ্নেশ-জন্মোদয়*, (৩) *শংখচূড় বধ*, (৪) *ধৰ্মোদয়*, (৫) *শ্ৰীকৃষ্ণ-প্ৰয়াণ*, (৬) *শ্ৰীৰাম জন্ম* আৰু (৭) *অমৃত মন্থন*। এই নাটকেইখনৰ ভাষা সংস্কৃত, কিন্তু *ধৰ্মোদয়*ৰ বাহিৰে বাকী কেইখনৰ ৰূপায়ণ-কৌশল সম্পূৰ্ণভাৱে অংকীয়া নাটৰ কৌশল-অনুসৃত। অংক বিভাগ আছে, কিন্তু সূত্ৰধাৰ, ভটিমা, শ্লোক আৰু গীতৰ প্ৰয়োগত এইবোৰত অংকীয়া নাটৰ ৰীতি অনুসৰণ কৰা হৈছে।

* * *

অসমীয়া নাটকত আধুনিকতাৰ উকমুকনি

(ৰামনৱমীৰ পৰা প্ৰাক্-স্বাধীনতা কাললৈকে)

ড° সত্যকাম বৰঠাকুৰ

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ পৰম্পৰা উনবিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথমভাগ পৰ্যন্ত অপৰিৱৰ্তিত আৰু আৱেষ্টিত আছিল। মহাপুৰুষজনাই একশৰণ নামধৰ্মৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰৰ নিমিত্তে নাট্যকলাক এটি মাধ্যমৰ ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এইদৰে আৰম্ভ হোৱা উদ্দেশ্যধৰ্মী নাট্য পৰম্পৰা শঙ্কৰোত্তৰ কালতো নামমাত্ৰ পৰিৱৰ্তনক বাদ দি একে আছিল। অনুকৰণপ্ৰিয়তাৰ দোষত দূষিত হৈছিল প্ৰায়বোৰ অসমীয়া নাটক। প্ৰত্যেকখন নাটতে দেখা গৈছিল শঙ্কৰ-মাধৱৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱৰ নিদৰ্শন। তদুপৰি ধৰ্মক বাদ দিও যে নাট ৰচিত হ'ব পাৰে সেই কথা যেন অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে পাহৰি পেলাইছিল। এনে সময়তে ৰচিত ***ৰামনৱমী***, ***কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন*** আৰু ***বঙাল বঙালনী*** নাটকে অসমীয়া দৰ্শকক পৰিৱৰ্তিত পৰিস্থিতিৰ স'তে মুখামুখি কৰি দিয়ে। অধুনা, শেহতীয়া, অভিনৱ অথবা চমৎকাৰ অৰ্থত যদি 'আধুনিক' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা হয়, তেন্তে এই নাটকেইখন প্ৰকাশৰ সময়ছোৱাই হৈছে আধুনিক নাটকৰ উকমুকনিৰ সময়। নিঃসন্দেহে এই সময়ছোৱা হৈছে উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগ – ব্ৰিটিশৰ ঔপনিৱেশ বিস্তাৰণৰ ভৰপক সময়। এই সময়ছোৱাতনো কি এনে ঘটনা ঘটিছিল, যাৰ বাবে অসমীয়া নাট্যকাৰে নতুন চিন্তাৰ উন্মেষ ঘটোৱাৰ অৱকাশ বিচাৰি পালে ?

উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগত ঘটা এনে কোনো এটা নিৰ্দিষ্ট ঘটনালৈ আঙুলিয়াই দিয়াটো কঠিন, যাৰ একক প্ৰভাৱতে অসমৰ শিল্পী-সাহিত্যিকসকলৰ চিন্তাজগতৰ আমূল পৰিৱৰ্তন সাধিত হ'ব পাৰে। দৰাচলতে কেইবাটাও ঘটনা আৰু চৌপাশৰ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ আকস্মিক পৰিৱৰ্তনেহে এই সময়ত চিন্তাশীলসকলৰ বাবে এক সুকীয়া বাতাৱৰণ গঢ়ি দিছিল। তাৰে প্ৰথম কাৰণটো হৈছে উচ্চ শিক্ষা। তদানীন্তন কালৰ ভালেমান ছাত্ৰই কলিকতাত উচ্চ শিক্ষাৰ সোৱাদ লাভ কৰিছিল। এই সময়ছোৱাত তেওঁলোকে অসমত প্ৰচলিত মুকলি মঞ্চৰ বিপৰীতে পাশ্চাত্য আৰ্হিৰ ৰঙ্গমঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহত অভিনীত হোৱা নাট উপভোগৰ সুযোগ লাভ কৰিছিল। ফলত আধুনিক মঞ্চত অভিনয় কৰিবৰ উপযোগী নাট ৰচনাৰ বাবে এই কলিকতা-

বেৰত ছাত্ৰসকল উদ্বুদ্ধ হৈ উঠে। এনেদৰেই অংক বিভাজনৰ ক্ষেত্ৰতো পুৰণি এক অংকীয়া নাটৰ ঠাইত অংক বিভাজিত নাট ৰচনাৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ কৰে। একে সময়তে বংগদেশত আৰম্ভ হোৱা সংস্কাৰকামী সামাজিক আন্দোলনসমূহেও অসমীয়া ছাত্ৰসকলক ধৰ্মৰ গোড়ামিত আবদ্ধ অসমীয়া সমাজখনক নতুনকৈ বিশ্লেষণ কৰি চোৱাৰ অৱকাশ দিয়ে। অন্যহাতে ব্ৰিটিশ ঔপনিৱেশিক শাসনে অসমৰ স্বাধীনতাপ্ৰয়াসী ব্যক্তিসকলৰ মনত যি মুক্তিকামী চেতনাৰ জন্ম দিছিল সিও এই সময়ৰ চিন্তাশীল মানুহ চামৰ মনন আৰু চিন্তনত বিস্তৰ প্ৰভাৱ পেলাইছিল। বিশেষকৈ ১৮৩৬ চনত অসমৰ পৰা অসমীয়া ভাষা বহিষ্কৃত হোৱা ঘটনাই অসমীয়া বৌদ্ধিক মহলৰ মনত অসমৰ প্ৰতি দায়বদ্ধতাৰ মাত্ৰা বৃদ্ধি কৰিছিল। এনে পৰিস্থিতিয়েও অসমীয়া লেখকসকলক দেশৰ সৰ্বসাধাৰণ প্ৰজাৰ জীৱনৰ লগত সম্পৰ্কিত বিষয়ক লৈ সাহিত্য ৰচনাৰ বাবে অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল। অন্যহাতে সমকালীন সমাজত প্ৰচলিত অন্ধবিশ্বাস, কু-সংস্কাৰ আদিবোৰ আঁতৰ কৰিবৰ বাবেও শিক্ষিত ডেকা সাহিত্যিকসকল বদ্ধ পৰিকৰ হৈছিল। ফলত সাহিত্যৰ বিষয়বস্তুৱে ধৰ্মৰ বেষ্টনীৰ পৰা মুক্তি লাভ কৰি সমাজৰ দিশলৈ গতি সলাই আধুনিকতাৰ আগমনৰ সংকেত-ধ্বনি বজাই তুলিছিল। এনে আধুনিক চিন্তাৰে পৰিণতি হ'ল উল্লিখিত তিনিখন নাটক।

প্ৰথম অসমীয়া সামাজিক নাটক বুলিলে গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰামনৱমী* আৰু হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তনৰ* মাজত সামান্য বিতৰ্কৰ অৱকাশ ৰৈ গৈছে। প্ৰকাশৰ দিনৰ পৰা *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন* নাটকখন ১৯৬১ চনত প্ৰকাশ পায়। কিন্তু *ৰামনৱমী* নাটকখন ১৮৭০ চনতহে একেলগে সম্পূৰ্ণ ৰূপত প্ৰকাশ পায়। সেই অৰ্থত *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তনহে* প্ৰথম সামাজিক নাটক হ'ব লাগে। কিন্তু *ৰামনৱমী* নাটখন গুণাভিৰাম বৰুৱাই ১৯৫৭ চনত কলিকতাৰ পৰা অসমলৈ নাৱেৰে আহি থাকোঁতে নাৱৰ বুকুতে লিখা বুলি জনা যায়। তদুপৰি ১৮৫৮ চনৰ মাৰ্চ মাহৰ পৰা এই নাটখন *অৰুনোদই*ত ছোৱা ছোৱাকৈ প্ৰকাশ পায়। তথাপি শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যকে ধৰি একাংশ আলোচকে গ্ৰন্থাকাৰে প্ৰকাশৰ চনৰ ভিত্তিত *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তনকহে* প্ৰথম আধুনিক অসমীয়া নাটৰ মৰ্যাদা দিছে।[১] কিন্তু ড° বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাই তেখেতৰ ***History of Assamese Literature***-ত উল্লিখিত তিনিওখন নাটকৰ ভিতৰত *ৰামনৱমী*ৰ নাম প্ৰথমতে লৈছে।[২] ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মায়ো "গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰামনৱমী* নাটকেই আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত প্ৰথম গহীন সামাজিক নাটক" বুলি মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিছে।[৩] ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশীয়েও *ৰামনৱমী*কে প্ৰথম আধুনিক অসমীয়া নাটক ৰূপে স্বীকৃতি দিছে।[৪] এই বিশ্লেষণৰ আধাৰত এটা নিশ্চিত সিদ্ধান্তলৈ অন্ততঃ

আহিব পাৰি যে, গ্ৰন্থাকাৰে প্ৰকাশ নাপালেও ***ৰামনৱমী*** নাটক ১৯৫৭-৫৮ চনত ৰচনা হোৱাৰ তথ্য-প্ৰমাণ মজুত আছে। কাৰণ এইখন ইতিমধ্যে ***অৰুনোদই***ৰ পাতত ছোৱা ছোৱাকৈ প্ৰকাশ পাইছিল। সেইবাবে এইখন যে ***কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন***তকৈ পূৰ্বৰ সেয়া নিঃসন্দেহে প্ৰমাণিত হয়। এই অৰ্থতে গ্ৰন্থাকাৰে প্ৰকাশৰ বিষয়টো গৌণ কৰি ৰাখি ***ৰামনৱমী***কে প্ৰথম আধুনিক অসমীয়া নাটৰ আসনখন প্ৰদান কৰিব পৰা যায়। অৱশ্যে ***অৰুনোদই***ত প্ৰকাশিত ***ৰামনৱমী*** আৰু আজিৰ পাঠকৰ বাবে প্ৰাপ্য তথা ১৮৭০ চনত প্ৰথম প্ৰকাশিত ***ৰামনৱমী***ৰ মাজত কিছু পাৰ্থক্য থকা বুলি জনা যায়।

অসমীয়া দৰ্শক-পাঠকৰ মনৰ জগতত তোলপাৰ লগাই দিয়া নাট ***ৰামনৱমী***ৰ বিষয়বস্তু সংস্কাৰমূলক। শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ ধৰ্মকেন্দ্ৰিক উদ্দেশ্যধৰ্মিতাৰ পৰা ফালৰি কাটি আহিলেও ***ৰামনৱমী*** কলাকেন্দ্ৰিক কলা হৈ উঠা নাছিল। দৰাচলতে ঈশ্বৰ চন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰকে প্ৰমুখ্য কৰি বংগদেশৰ সংস্কাৰকামী আদৰ্শসমূহৰ অনুগামী নাট্যকাৰজনে সমাজত বিধবা বিবাহৰ প্ৰচলনৰ বাবেহে নাটখন লেখিছিল। নাটখনত বিধবা বিবাহৰ বাধা-নিষেধসমূহক এক সামাজিক সমস্যাৰ ৰূপত তুলি ধৰা হৈছে। নাটৰ নায়িকা নৱমী এগৰাকী সমাজপীড়িতা বিধবা। তাই আকস্মিকভাৱে লগ পায় ৰাম নামৰ এগৰাকী সুদৰ্শন যুৱকক আৰু দুয়োৰে সম্পৰ্কৰ পৰিণতিত নৱমী অন্তঃসত্ত্বা হয়। কিন্তু বিধবা বিবাহৰ ক্ষেত্ৰত থকা বাধা-নিষেধৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত দুয়োৰে মিলন সম্ভৱ হৈ নুঠিল। ফলত দুয়ো আত্মহত্যাৰ যোগেদি জীৱনটো শেষ কৰি দিয়ে। নাটখনিৰ কাহিনীভাগ বিয়োগান্তক। পাঁচোটা অংকত পাশ্চাত্য আৰ্হিত নাটখন ৰচিত হৈছিল। অৱশ্যে কাহিনীৰ উপস্থাপন-ভংগীত সংস্কৃত নাটকৰ কিছু প্ৰভাৱ নথকা নহয়। এইখন নাটকেই অসমীয়া দৰ্শক-পাঠকক পোনপটীয়াভাৱে পতিয়ন নিয়ালে যে, ধৰ্মক বাদ দিও নাট ৰচনা কৰাটো সম্ভৱ। অৱশ্যে প্ৰথম আধুনিক নাট হিচাপে নাটখন ত্ৰুটিমুক্ত নহয়।

আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ উন্মেষ কালত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ***কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন*** আন এক উল্লেখ্যযোগ্য সৃষ্টি। ইয়াত কীৰ্ত্তিকান্তৰ কানি পানৰ কৰুণ পৰিণতি বৰ্ণনা কৰা হৈছে। কানিয়ে কিদৰে ধনী মানুহকো দাল-দৰিদ্ৰ কৰি পেলাব পাৰে তাৰ বৰ্ণনা আছে। একমাত্ৰ কানিপানৰ বাবেই পিতৃৰ পৰা উত্তৰাধিকাৰী সূত্ৰে পোৱা মৌজা পৰ্যন্ত হেৰুৱাই অপৰাধী ৰূপে কাৰাবাস খাটিবলগীয়া হোৱা কীৰ্ত্তিকান্তৰ কৰুণ পৰিণতিৰ যোগেদি নাট্যকাৰে কানিপানৰ ভয়াবহতাৰ বিষয়ে প্ৰচাৰ চলাব বিচাৰিছে। কলা হিচাপে মহত্তম নহ'লেও ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণেৰে ***কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন***ৰ গুৰুত্ব অপৰিসীম। একেদৰেই এই সময়ছোৱাতে ৰচিত এখনি নাট হৈছে ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ

কঙাল কঙালনী। নাটখনত এগৰাকী চৰিত্ৰহীনা নাৰী 'অভুগী' আৰু অইৰ সংগ সূত্ৰত নষ্ট হোৱা ব্যক্তিবিশেষৰ জীৱনৰ বিষয়ে বৰ্ণনা আছে। বিবাহ যে এক পৱিত্ৰ বন্ধনহে আৰু ইয়াৰ ব্যতিৰেকে যদি বিবাহক জৈৱিক দিশেৰে বিচাৰি চায়, তেন্তে ইয়াৰ পৰিণতি দুখান্তক হোৱাটো নিশ্চিত - এই কথাকে *কঙাল কঙালনী*ত প্ৰতীয়মান কৰা হৈছে। অন্যহাতে গুণাভিৰাম বৰুৱা ৰচিত *বিবাহ ৰহস্য* নামৰ নাট এখনৰো সম্ভেদ পোৱা গৈছে। যতীন্দ্ৰমোহন ভট্টাচাৰ্য্যই *ৰামনৱমী* নাটৰ পৰিশিষ্ট ৰূপে সংযোগ কৰা এই নাটখন সম্পূৰ্ণ ৰূপে পোৱা হোৱা নাই। জানিব পৰা মতে ১৮৮৬ খ্ৰীষ্টাব্দত *আসাম বন্ধু*ত এই নাটখনিৰ কিয়দাংশ প্ৰকাশ পাইছিল।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাস সামাজিক নাটকেৰে আৰম্ভ হ'লেও ইয়াক ধাৰাবাহিক বিস্তৃতি প্ৰদান কৰে পৌৰাণিক নাটকেহে। *ৰামনৱমী* ৰচনাৰ দুকুৰি বছৰৰ পাছতহে দ্বিতীয়খন চিৰিয়াছ সামাজিক নাট ৰচনা হয়। কিন্তু এই সময়ছোৱাৰ মাজত ভালেমান পৌৰাণিক নাট ৰচনা হয়, যিবোৰে অসমীয়া দৰ্শকৰ মাজত আধুনিক অংগশৈলীৰ নাটকৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ বঢ়াই তুলিছিল। পৌৰাণিক বিষয়বস্তুৰ সম্বলিত নাটক ৰচনাৰ পৰম্পৰা অসমীয়া নাট্যজগতত স্বয়ং শঙ্কৰদেৱেই আৰম্ভ কৰে। অসমীয়া লোক-নাট্যানুষ্ঠানসমূহৰ ওপৰতো পৌৰাণিক বিষয়বস্তুৰ সৰ্বাত্মক প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। কিন্তু পৌৰাণিক বিষয়বস্তুক ধৰি ৰাখি পৌৰাণিক নাট্য পৰম্পৰাৰ পৰা ফালৰি কাটি আধুনিক মঞ্চৰ উপযোগীকৈ নাট ৰচনাৰ পৰম্পৰা উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগতহে আৰম্ভ হয়। আধুনিক শৈলীৰ পৌৰাণিক নাট ৰচনাৰ পৰম্পৰা সূচনা কৰে ৰমাকান্ত চৌধুৰীয়ে *সীতাহৰণ* নাটকৰ যোগেদি। এই নাট ১৮৭৫ খ্ৰীষ্টাব্দ মানত ৰচিত আৰু ১৮৭৮ খ্ৰীষ্টাব্দ মানত প্ৰকাশিত হোৱা বুলি জনা যায়। লগতে এই নাটত প্ৰথম বাৰৰ বাবে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ ব্যৱহাৰ হোৱা বুলিও জনা যায়।[৫] কিন্তু এই নাটখন আমি আজিলৈকে দেখা নাই। এনেদৰে মূল পাঠ বা প্ৰতিলিপি উদ্ধাৰ নোহোৱা আন এখন নাটৰ নামো শুনা যায়, যিখনে দ্বিতীয়খন অসমীয়া পৌৰাণিক নাটৰ মৰ্যাদা দাবী কৰিব পাৰে। এই নাটখন হৈছে ১৮৮১ খ্ৰীষ্টাব্দত হৰিবিলাস আগৰৱালাই কলিকতাত ছপা কৰি উলিওৱা *সীতা স্বয়ম্বৰ নাটক*। এই নাটখনৰ কথা আনন্দ চন্দ্ৰ আগৰৱালা ডাঙৰীয়াই অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ অভিভাষণত (১৮৫৭ শক) উল্লেখ কৰি গৈছে।[৬] ইয়াৰ পাছতে যিখন নাটকৰ কথা সমালোচকসকলে আলোচনা কৰে, সেইখন হৈছে ভৰত চন্দ্ৰ দাসৰ *অভিমন্যু বধ*। এই নাটখন ১৮৮৫ চনত ৰচিত হোৱাৰ উপৰি একেটা বছৰতে ডিব্ৰুগড়ত অভিনীত হোৱা বুলিও জনা যায়। পাঁচোটা অংকৰ এই নাটখনিৰ মূল হৈছে মহাভাৰতৰ *দ্ৰোণ পৰ্ব*। এই নাট ৰচনাৰ ছবছৰৰ পাছত

তিনিগৰাকী নাট্যকাৰে লগ লাগি *সাবিত্ৰী সত্যবান* নামেৰে এখন নাট ১৮৯১ চনত লিখি উলিয়ায়। নাটখনিৰ নাট্যকাৰ তিনিজন হৈছে – ৰায়বাহাদুৰ কনকলাল বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে আৰু ৰজনীকান্ত বৰদলৈ। নাটখনি বৰ্তমানে দুষ্প্ৰাপ্য যদিও বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ 'নাটঘৰৰ অভিজ্ঞতা' শীৰ্ষক প্ৰবন্ধত এই নাটখনিৰ বিষয়ে উল্লেখ আছে আৰু এই নাট তেজপুৰ আৰু গুৱাহাটীত অভিনীত হৈছিল। এই নাটৰ পাছতে অজ্ঞাত নাট্যকাৰৰ *শকুন্তলা* নামৰ নাটখনিৰ নাম পোৱা যায় যদিও এই নাটৰ প্ৰতিলিপি বিচাৰি পোৱা নাই। পূৰ্ণকান্ত শৰ্মাৰ *হৰধনুভঙ্গ নাটকৰ* পাতনিত এই নাটকখনিয়ে তেওঁক পৰৱৰ্তী দুখন নাট ৰচনাৰ বাবে প্ৰেৰণা যোগায় বুলিও উল্লেখ কৰিছে। ধাৰণা কৰা মতে এইখনো অমিতাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত এখন উল্লেখযোগ্য নাটক। যতীন্দ্ৰনাথ গোস্বামীয়ে *অসমীয়া সাহিত্যৰ চমু বুৰঞ্জী*ত একে নামৰ হৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱাৰ ৰচিত এখন নাটকৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। পূৰ্বতে পূৰ্ণকান্ত শৰ্মাই উল্লেখ কৰা অজ্ঞাত নাট্যকাৰৰ *শকুন্তলা* আৰু যতীন্দ্ৰনাথ গোস্বামীয়ে উল্লেখ কৰা *শকুন্তলা* নাটক একেখনেই বুলিও কোনো কোনোৱে ভাবে। অন্যহাতে শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য ডাঙৰীয়াই এই *শকুন্তলা* নাট প্ৰকাশৰ বছৰ ১৮৯২ চন বুলি ঠাৱৰ কৰিছে।[১] অৱশ্যে এই অনুমানৰ কোনো গ্ৰহণযোগ্য কাৰণ তেওঁ দিয়া নাই, মাথো পূৰ্ণকান্ত শৰ্মাৰ দ্বাৰা ৰচিত পৰৱৰ্তী নাট *হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক* (১৮৯৩) আৰু *হৰধনুভঙ্গ নাটক* অথবা *সীতা স্বয়ম্বৰ* (১৮৯৩) ৰচনাৰ বাবে *শকুন্তলা* নাটকৰ পৰাই প্ৰেৰণা পোৱা কথাষাৰকে কেন্দ্ৰ কৰি তেওঁ অনুমান কৰিছে। এই বছৰ ১৮৯০ বা ১৮৯১ কিয় নহ'ব তাৰ কোনো গ্ৰহণযোগ্য ব্যাখ্যা নাই। সেইবাবে অনুমানৰ ভিত্তিত এটা বছৰ ঠিৰাং কৰি লোৱাতকৈ বোধহয় এই নাট ৰচনাৰ কাল উনবিংশ শতাব্দীৰ শেষ দশকৰ আগভাগ বোলাই সবাতোকৈ সমীচিন হ'ব। অৱশ্যে এই কথাত আমি ভট্টাচাৰ্য্য ডাঙৰীয়াৰ স'তে একমত যে, *শকুন্তলা* নাটকত যদি সঁচাকৈয়ে অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল, তেন্তে এনে ছন্দ ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত এই নাট অন্যতম পথিকৃৎ হ'ব। *শকুন্তলা* পঢ়ি নাট ৰচিবলৈ অনুপ্ৰাণিত হোৱা পূৰ্ণকান্ত শৰ্মাৰ উল্লিখিত দুয়োখন নাটৰ ভিতৰত ৰচনাৰ পিনৰ পৰা প্ৰথম নাট হ'ল *হৰধনুভঙ্গ নাটক*। এই নাটক ১৮৯৩ খ্ৰীষ্টাব্দৰ ১০ আগষ্টত লেখা। অন্যহাতে ইয়াৰ পাছতে একে বছৰৰে ১২ চেপ্তেম্বৰত লেখি উলিয়ায *হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক*। কিন্তু প্ৰকাশৰ সময়ত পাছৰখনহে আগতে প্ৰকাশ পালে। *হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটকৰ* কাহিনীৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱৰ কাব্য বা মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণতকৈ বাংলা কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ বেছি কাষ চাপিছে। *হৰধনুভঙ্গ* বা *সীতা স্বয়ম্বৰ* নাটকৰ কাহিনীভাগ প্ৰখ্যাত পৌৰাণিক কাহিনী। দুয়োখন নাটকতে নাট্যকাৰে মূল কাহিনীত

বৰ্ণিত কাহিনী অসমৰ থলুৱা পৰিবেশত গঢ় দি কুশলতাৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে। এই দুৰ্য্যোধন নাট ৰচনাৰ পাছতে দুৰ্গানাথ চাংকাকতীৰ *চন্দ্ৰহংস* নামৰ নাট এখনৰ কথা পোৱা যায় যদিও নাটখনিৰ কোনো অস্তিত্ব কোনো সমালোচকে আজিলৈকে পোৱা নাই। মাত্ৰ লক্ষ্মীকান্ত দত্তৰ এটা প্ৰবন্ধত পোৱা তথ্যৰ আধাৰতহে ভট্টাচাৰ্য্যই তেখেতৰ *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনিত* এই নামটো অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। লগতে এই নাটকখন ১৯০০ খ্ৰীষ্টাব্দত প্ৰকাশিত হোৱা বুলিও জনা যায়।

পৌৰাণিক নাটক ৰচনাৰ ধাৰাবাহিক পৰিক্ৰমাৰ মাজতে দুখন অনুবাদ নাটকে অসমীয়া দৰ্শক-পাঠকক নাট্য সাহিত্যৰ অভিনৱ সোৱাদ দিবলৈ সক্ষম হয়। ইয়াৰে প্ৰথমখন হৈছে লম্বোদৰ বৰাই কৰা *শকুন্তলা* নাটকৰ অনুবাদ (১৮৮৭)। মহাকবি কালিদাসৰ *অভিজ্ঞান-শকুন্তলম* নাটকৰ এইখনেই হৈছে প্ৰথম অনুবাদ। ঈশ্বৰ চন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰৰ *শকুন্তলা* নাটকৰ আধাৰত লম্বোদৰ বৰাই কৰা অসমীয়া অনুবাদ আজি পৰ্যন্ত সকলো সমালোচকৰ দ্বাৰা সমাদৃত এক সাৰ্থক যুগজয়ী অনুবাদ কৰ্ম। বৰা ডাঙৰীয়াই যি সময়ত *শকুন্তলাৰ* অনুবাদ-কৰ্ম সমাপন কৰিছিল, ঠিক তাৰ সমান্তৰালভাৱে ৰত্নধৰ বৰুৱা, ঘনশ্যাম বৰুৱা, গুণানন্দ বৰুৱা আৰু ৰমাকান্ত বৰকাকতীয়ে সন্মিলিতভাৱে ১৮৮৭-৮৯ খ্ৰীষ্টাব্দত ছেক্সপীয়েৰৰ *Comedy of Errors* নাটখন অসমীয়ালৈ *ভ্ৰমৰঙ্গ* নামেৰে অনুবাদ কৰি এক মহৎ কৰ্ম সমাপন কৰে। পাঁচোটা অংক আৰু এঘাৰটা দৃশ্য সম্বলিত এই নাটখনিৰ কেউজন অনুবাদকেই তেতিয়াৰ কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰি থকা ছাত্ৰ। তেওঁলোকে তদানীন্তন বঙলা ভাষাত নাট্য-সাহিত্যৰ শক্তিশালী স্বৰূপ প্ৰত্যক্ষ কৰি *ভ্ৰমৰঙ্গ* অনুবাদৰ দায়িত্ব কান্ধ পাতি লৈছিল। এইখনেই আছিল ছেক্সপীয়েৰ ৰচিত আৰু অসমীয়ালৈ অনূদিত প্ৰথম নাটক। ড° বসন্ত কুমাৰ শৰ্মাই এই অনুবাদ-কৰ্মৰ কথা ক'বলৈ গৈ গৈছে –

> *"The title page of the book describes it as a translation, but realy it is an adaptation with some additions and alterations."*[৮]

ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱে এই ঐতিহাসিক অনুবাদ-কৰ্মক অভিহিত কৰিছে এইদৰে –

> *"This play was, on the whole, a great success both as a good rendering of the great master and also on the stage."*[৯]

এই নাটত মূল কাহিনীভাগৰ থলুৱাকৰণ কৰি ইয়াক অতি গ্ৰহণযোগ্য কৰি পেলোৱা হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে মূলৰ Ephesus নামৰ ঠাইটুকুৰা এখন থলুৱা যাদুবিদ্যা

থলী মায়াপুৰ, Syracase-অক কামপুৰ আদি ধৰণেৰে থলুৱাকৰণ কৰা হৈছে। আকৌ চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত Solinus-অক অজিতসিংহ, Aegeon-অক ধনবৰ, Aemilia-ক সুমথিৰা আদি কৰা হৈছে। এনে মৌলিকত্বই অনুবাদ কৰ্মটিক সাধাৰণ দৰ্শকৰ বাবে গ্ৰহণযোগ্য কৰি তুলিছে। কিন্তু দুখৰ কথা যে, আজিৰ অসমীয়াই ***ভ্ৰমৰঙ্গৰ*** অভিনয়তো বাদেই নাটকখনৰ প্ৰতিলিপি এখনকে দেখা নাপায়।

*জোনাকী*য়ে সাহিত্যৰ আন ধাৰাসমূহৰ দৰেই অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈকে জোনাক বিলাবলৈ আৰম্ভ কৰে। অসমৰ নাট্যজগতলৈ এই সময়ছোৱাত পাঁচগৰাকী নাট্যকাৰে দিক্‌দৰ্শনকাৰী বৰঙণি আগবঢ়ায়। এই কেইগৰাকীৰ ভিতৰত নিঃসন্দেহে প্ৰথমগৰাকী হ'ল লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা। বেজবৰুৱাৰ সমানে সমানে পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা, বেণুধৰ ৰাজখোৱা আৰু চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাই স্মৰণীয় বৰঙণি আগবঢ়ায়।

সাহিত্যৰথী লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাট্যসম্ভাৰক প্ৰধানতঃ চাৰিটা ভাগত ভগাব পাৰি – ধেমেলীয়া, লঘু সামাজিক নাটক, পৌৰাণিক আৰু বুৰঞ্জীমূলক নাটক। 'ৰসৰাজ' নামেৰে খ্যাত বেজবৰুৱাই ধেমেলীয়া নাটক ৰচনাৰ যোগেদি নিজৰ স্বাভাৱিক হাস্যমধুৰ স্বভাৱটো ফুটাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে। তেওঁৰ এনে বিখ্যাত নাটকেইখন হৈছে – *লিতিকাই*, *নোমল*, *পাঁচনি* আৰু *চিকৰপতি নিকৰপতি*। প্ৰধানতঃ ব্যংগ ৰসাত্মক হ'লেও লঘু সামাজিক নাটকৰ শাৰীত পেলাব পৰা নাটক দুখন হ'ল *হ-য-ব-ৰ-ল* আৰু *বেজবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি* । তেওঁৰ একমাত্ৰ পৌৰাণিক নাটখন হৈছে *দেৱযানী*। অন্যহাতে বুৰঞ্জীমূলক নাটক চাৰিখন হৈছে *চক্ৰধ্বজ সিংহ*, *বেলিমাৰ*, *জয়মতী কুঁৱৰী* আৰু *গদাধৰ ৰজা*। এই নাট্য সম্ভাৰৰ ভিতৰত *লিতিকাই* (১৮৮৯) হৈছে প্ৰথম অসমীয়া ধেমেলীয়া নাট। *জোনাকী*ত ধাৰাবাহিকভাৱে প্ৰকাশ পোৱা এই নাটখনি অসমীয়া প্ৰহসনজাতীয় নাটকৰ ক্ষেত্ৰতো বাটকটীয়া। নিতাই, সতাই, ভোলাই, মনাই, তিতাই, পুহাই আৰু ৰসাই নামৰ সাতোটা অজলা ককাই-ভাইৰ জীৱনক লৈ ৰচিত এই নাটখনিত হাস্যমধুৰ পৰিৱেশক তিতাইক বাদ দি বাকী ছটা ককাই-ভাইৰ মৃত্যুৱে সাময়িকভাৱে ভাৱাক্ৰান্ত কৰিলেও শেষ পৰ্যন্ত ইয়াত বৰ্তি থকা হাস্য ৰসে পৰিৱেশটোক গধুৰ হোৱাৰ পৰা ৰক্ষা কৰিছে। নাটখনি নিৰ্দোষ হাস্যৰসেৰে ভৰপূৰ। *নোমল* (১৯১৩)ৰ মাজতো নিৰ্দোষ হাস্য ৰসৰে পয়োভৰ ঘটিছে। সততে কথা পাহৰা দোষৰ বাবে নাহৰ-ফুটুকা নামৰ সৰল-হোজা মানুহটোৰ কি দুৰ্দশা হ'ল সেয়া এই নাটখনিত বৰ সাৱলীল ভাষাত বৰ্ণনা কৰা হৈছে । *পাঁচনি* নামৰ ধেমেলীয়া নাটখনিত অতিথিবৎসল পাঁচনি আৰু তেওঁৰ ওলোটা স্বভাৱৰ পত্নীৰ

আচৰণৰ বৈপৰীত্যই সৃষ্টি কৰা বিৰূপ পৰিস্থিতিৰ বৰ্ণনা আছে। *চিকৰপাতি-নিকৰপাতি*ত দুটা চোৰৰ মনোৰঞ্জক কাহিনী এটাৰ বৰ্ণনা আছে। কেউখন হাস্যমধুৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰতে নাট্যকাৰে সাধুকথাৰ বিষয়বস্তুৰ আশ্ৰয় লৈছে আৰু ইয়াক স্বকীয় শৈলীৰে নাট্যৰূপ প্ৰদান কৰিছে। নাটবোৰত কোনো আদৰ্শ বা বাণী তুলি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰা নাই, দৰ্শকক হাঁহিৰ খোৰাক যোগোৱাটোহে বেজবৰুৱাৰ উদ্দেশ্য। ড° বসন্ত কুমাৰ শৰ্মাৰ ভাষাত –

> *"Bezbarua also sports with human follies, not with crimes. His humour, though low, is genial and the touch of satire is incidental."*[১০]

এনেদৰে মানুহৰ মূঢ়তাক লৈ নাটকীয় খেলা কৰা বেজবৰুৱাৰ এখন নাট *বাঁহী*ৰ ১৮৫৩ শকত প্ৰকাশিত বিংশতম বছৰৰ একাদশ সংখ্যাত প্ৰকাশ পাইছিল। *হ-য-ব-ৰ-ল* নামৰ এই নাটখনিৰ নিৰ্দোষ হাস্যৰসৰ সৈতে সামাজিক নাটৰ সম্যক লক্ষণ ফুটি ওলাইছে। তিনিটা অংকৰ নাটকখনিত ৰুক্মিণী আৰু ললিতা নামৰ দুগৰাকী নাৰীৰ জীৱনকেন্দ্ৰিক এটা কাহিনীৰ আলমত এক ৰূঢ় বাস্তৱৰ লঘু প্ৰতিচ্ছবি তুলি ধৰা হৈছে। *বেজবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি*ত এটা সামাজিক পৃষ্ঠভূমিৰ গ্ৰাম্য পৰিণতি প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। সামাজিক বিষয় হ'লেও নাট্য কাহিনীৰ অবাঞ্চিত পৰিসমাপ্তিৰ বাবে নাটখনি দৰ্শকৰ বাবে বৰ ৰসগ্ৰাহী নহ'ল। নাটখনি *বাঁহী*ৰ একবিংশতিতম বছৰৰ সপ্তম সংখ্যাত প্ৰকাশ পাইছিল। শেষৰ দুখন নাটকক বাদ দি আলোচ্য নাটকেইখনত মানুহৰ মূৰ্খামিক কেন্দ্ৰ কৰি যি কৌতুকময় বাতাৱৰণৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে সি অবাস্তৱ হ'লেও আনন্দদায়ক। বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাৰ ভাষাত –

> *"Exaggeration is the very breath of these farces and hence they are often unreal."*[১১]

এনে প্ৰহসন জাতীয় নাটৰ বিপৰীতে *দেৱযানী*ত তেওঁ এটা পৌৰাণিক পৰিৱেশ ফুটাই তুলিছে। অন্যহাতে *চক্ৰধ্বজ সিংহ*, *বেলিমাৰ*, *জয়মতী* আৰু *গদাধৰ ৰজা*ত বেজবৰুৱাই অসম ইতিহাসৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ সময়ৰ প্ৰতিফলন ঘটাইছে। নাটকেইখনিৰ আংগিক, বিষয় উপস্থাপন, অংক বিভাজন আদিত বেজবৰুৱাই সাৰ্থকতাৰ পৰিচয় দিছে।

বেজবৰুৱাৰ পাছতে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যক সমৃদ্ধিশালী কৰা ব্যক্তিগৰাকী হৈছে অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰথম সভাপতি পদ্মনাথ গোহাঁঞিবৰুৱা। তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত নাটকসমূহ হৈছে – *গাওঁবুঢ়া* (১৮৯৭), *জয়মতী* (১৯০০), *গদাধৰ* (১৯০৭),

টেটোন তামুলী (১৯০৯), *সাধনী* (১৯১০), *লাচিত বৰফুকন* (১৯১৫), *ভূত নে ভ্ৰম* (১৯২৪) আৰু *বাণৰজা* (১৯৩৩)। এইসমূহৰ ভিতৰত *গাওঁবুঢ়া* হাস্যৰসেৰে সিক্ত সামাজিক নাটক। ভোগমন গাঁওবুঢ়াৰ জীৱনৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰা বৰ্ণনাৰ যোগেদি ইয়াত ব্ৰিটিশ্বৰ শাসন ব্যৱস্থাত থলুৱা মানুহৰ কেনে বিপৰ্যয় হৈছিল সেয়া সাৱলীলভাৱে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। *টেটোন তামুলী* প্ৰখ্যাত সাধুকথা এটিৰে সৰল নাট্যৰূপ। অন্যহাতে *ভূত নে ভ্ৰম*ত প্ৰচলিত সামাজিক কু-সংস্কাৰৰৰ বিপক্ষে ৰাইজক সজাগ কৰাৰ প্ৰয়াস প্ৰতিফলিত হয়। নাটখনত প্ৰহসনৰ (Farce) চৰিত্ৰও বিদ্যমান। এক কথাত এইখন এখন সংস্কাৰকামী নাটক। *জয়মতী*, *গদাধৰ*, *সাধনী* আৰু *লাচিত বৰফুকন* একো একোখন পৰম্পৰাগত ঐতিহাসিক নাটক। অন্যহাতে *বাণৰজা*ত অসমীয়া পৌৰাণিক নাটৰ লক্ষণসমূহৰ সফল প্ৰতিফলন ঘটিছে।

'জোনাকী যুগ'ৰ অন্যতম কৰ্ণধাৰ দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাই এককভাৱে ৰচনা কৰা নাটক মূলতঃ চাৰিখন – *মহৰী* (১৮৯৬), *নিগ্ৰো* (১৮৯৬), *বৃষকেতু* (১৮৯৯) আৰু *গুৰু-দক্ষিণা* (১৯০১)। অন্যহাতে *কলিযুগ* (১৯০৪) নামৰ নাটখনি তেওঁ বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ লগ লাগি সম্পূৰ্ণ কৰে। ইয়াৰে *মহৰী* হৈছে তিনিটা অংকৰ চৈধ্যটা দৰ্শনৰ এখন ধেমেলীয়া নাটক। নাটখনিত ঔগুৰি বাগিছাত মহৰীৰ কাম কৰিবলৈ অহা ভাবিৰাম শৰ্মা নামৰ ল'ৰাটোৱে ইংৰাজী নজনাৰ দোষত সন্মুখীন হোৱা বিৰূপ পৰিস্থিতিৰ সাৱলীল বৰ্ণনা আছে। নাটখনিত বাগিচাৰ বৰচাহাব মিষ্টাৰ ফক্সৰ চৰিত্ৰইও হাস্যৰসৰ সৃষ্টিত অনুঘটকীয় ক্ৰিয়া কৰিছে। এই নাটখনিৰ প্ৰশংসা কৰি ড°বসন্ত কুমাৰ শৰ্মাই কৈছে –

> *"Though designated as a farce it displays certain dramatic qualities like subtle characterization and clever plot-construction for which it is much superior to the farces by Bezbaroa or Gohain Barua."*[১২]

অন্যহাতে তেওঁৰ *নিগ্ৰো* নামৰ নাটখনি বৰ্তমানে পাবলৈ নাই। কিবা প্ৰকাৰে হেৰোৱা নাটখনৰ বিষয়ে বেণুধৰ শৰ্মাই উল্লেখ কৰা বুলি শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই উল্লেখ কৰিছে।[১৩] নাটখনিৰ প্ৰকাশৰ চন ড° বসন্ত কুমাৰ শৰ্মাৰ গৱেষণা-গ্ৰন্থত ১৮৯৬ বুলি প্ৰকাশ পোৱা বাবেই এই তথ্য প্ৰায় সঠিক বুলি ধৰা হ'ল। কিন্তু ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ মতে নাটখনি ১৮৯৮ চন মানতহে ৰচিত। এই প্ৰসংগত ১৯৯০ চনৰ মাৰ্চ মাহত প্ৰকাশিত ***Assam Gazette***-অত তদানীন্তন অসমৰ শিক্ষাধিকাৰ ডব্লিউ বুথ চাহাবে

এইদৰে উল্লেখ কৰি গৈছে –

> *"Negro by Durga prasad Dutta is a farce on hypocrisy, and may, therefore be termed a social drama, it is an absurd caricature of an Assamese gentleman of high caste who was educated somewhat on English lines (and who) looks down on his contempatriots. The high absurdity is reached when he quarrelled with his faithfull and loving wife in consequence of her refusal to intimate the life and manness of a Mam Sahib. The writer may be termed an Assamese George Moore."*[১৪]

নাটখনিৰ সম্পৰ্কত আৰু অধিক তথ্য পাবলৈ নাই। মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ *কৃষ্ণকেতু* এখন পৌৰাণিক নাটক। *কাশীদাশী মহাভাৰতৰ* আধাৰত ৰচিত নাটখনিত তেওঁ দাতাকৰ্ণই নিজ পুত্ৰক বলি দি ব্ৰাহ্মণক সন্তুষ্ট কৰাৰ ট্ৰেজিক কাহিনী এটাক ৰূপদান কৰিছে। *গুৰুদক্ষিণা* নাটকৰ যোগেদি কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক লীলা প্ৰকাশ কৰিছে। চাৰি অংকীয়া নাটখনিৰ কাহিনীভাগত কোনো সংঘাত নাথাকিলেও সকলভাৱে ইয়াৰ বিষয় উপস্থাপন কৰা হৈছে। বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ স'তে লগ লাগি মজিন্দাৰ বৰুৱাই ৰচনা কৰা *কলিযুগ* এখন ব্যংগাত্মক নাটক। ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু আদি দেৱতাসকলক মানৱীয় গুণেৰে সিক্ত কৰি ইয়াত সমাজৰ বিভিন্ন খুটি-নাটিবোৰৰ ব্যংগাত্মক উপস্থাপন কৰা হৈছে।

উল্লিখিত *কলিযুগ* শীৰ্ষক নাটকখন যুটীয়াভাৱে লেখি উলিওৱাৰ উপৰিও বেণুধৰ ৰাজখোৱাই ৰচনা কৰা নাটককেইখন হ'ল – *সেউতী কিৰণ* (১৮৯৪), *দুৰ্যোধনৰ উৰুভংগ* (১৯০১), *দৰবাৰ* (১৯০২), *কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা* (১৯০৮), *দক্ষযজ্ঞ* (১৯০৮), *যমপুৰী* (১৯১২), *তিনিঘৈণী* (১৯২৮), *চোৰৰ সৃষ্টি* (১৯৩১) আৰু *টোপনিৰ পৰিণাম* (১৯৩২)। এইসমূহৰ ভিতৰত *দুৰ্যোধনৰ উৰুভংগ* আৰু *দক্ষযজ্ঞৰ* কাহিনীভাগ পৌৰাণিক বিষয়বস্তুৰ আধাৰত প্ৰস্তুত কৰা। বাকীকেইখন মূলতঃ হাস্যৰসাত্মক সামাজিক নাট। *ৰামনৱমী* নাটক ৰচনাৰ পাছত পৌৰাণিক বিষয়বস্তু আৰু নিৰ্ভেজ হাস্যৰসক বাদ দি সামাজিক নাট ৰচনা কৰাৰ প্ৰসংগত যি স্থবিৰতা আহি পৰিছিল, সেই স্থবিৰতা *সেউতী কিৰণত* ভংগ কৰা হৈছে। গহীন প্ৰকৃতিৰ সামাজিক নাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত *সেউতী কিৰণ*-এ অসমীয়া নাট্যজগতক সুকীয়া

দিক্‌দৰ্শন কৰায়। *ৰামনৱমী*ৰ বিষয়বস্তু সামাজিক হ'লেও ই উদ্দেশ্যধৰ্মিতাৰে ভাৰাক্ৰান্ত। কিন্তু *সেউতী কিৰণ*ত উদ্দেশ্যধৰ্মিতাৰ নাম-গোন্ধ নাই। এটা ত্ৰিকোণীয় প্ৰেম-কাহিনীয়েই ইয়াৰ অৱলম্বন। *দৰবাৰ*ত সপ্তম এড্‌ৱাৰ্ডৰ ৰাজ অভিষেকৰ সময়ৰ এক পৰিবেশৰ বৰ্ণনা আছে। সামাজিক বিষয়বস্তু হ'লেও *সেউতী কিৰণ*ৰ দৰে ই সাৰ্থক নহয়। *কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা* সমকালীন সমাজৰ নিৰলংকৃত প্ৰতিফলন। *যমপুৰী*খন ধেমেলীয়া নাট বুলি জনা গ'লেও এইখন পাবলৈ নাই। *তিনি ঘৈণী* নামৰ সাত অংকীয়া নাটখনিৰ পৰিবেশ ধেমেলীয়া, বহুবিবাহৰ এক ব্যংগ প্ৰতিচ্ছবি ইয়াত তুলি ধৰা হৈছে। নাটখনিত কোনো অভিনৱত্ব নাই – নৈতিকতাৰ প্ৰচাৰহে ইয়াৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। *চোৰৰ সৃষ্টি* শীৰ্ষক নাটকত ধুৰন্ধৰ আৰু পুৰন্দৰ নামৰ দুই চোৰৰ কাহিনী বৰ্ণনা কৰা হৈছে। নাটখনিত ধেমেলীয়া পৰিবেশে আকৰ্ষণৰ সৃষ্টি কৰিছে। *টোপনিৰ পৰিণাম* নাটখনিতো ধেমেলীয়া বিষয় এটাৰ কৌতুকধৰ্মী উপস্থাপন কৰা হৈছে। এইসমূহৰ উপৰি বেণুধৰ ৰাজখোৱাই ৰচনা কৰা *দুৰ্যোধনৰ উৰুভংগ* আৰু *দক্ষযজ্ঞ* চিৰিয়াছধৰ্মী পৌৰাণিক নাটক। *কাশীদাসী মহাভাৰত*ৰ কাহিনীৰ আধাৰত ৰচিত *দুৰ্যোধনৰ উৰুভংগ*ত এটা প্ৰখ্যাত কাহিনীক ৰূপদান কৰা হৈছে। *দক্ষযজ্ঞ*ৰ কাহিনীভাগো পৌৰাণিক প্ৰখ্যাত কাহিনী। পৌৰাণিক নাট হিচাপে নাটক দুখনৰ ৰচনাৰীতি মোটামুটিভাৱে সাৰ্থকো হৈছে।

'জোনাকী যুগ'ৰ নাট্য-সাহিত্যৰ পঞ্চ পাণ্ডৱৰ ভিতৰত অন্তিমজন হ'ল চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা। তেখেতে *মোগল বিজয়* আৰু *আহোম সন্ধ্যা* নামৰ দুখন ঐতিহাসিক নাটক ১৯৩৬ চনত ৰচনা কৰে আৰু এই দুখন ১৯৭৫ চনত মৰণোত্তৰভাৱে প্ৰকাশ পায়। দ্বিতীয়তে, তেওঁ বিখ্যাত *মেঘনাদ বধ*ৰ (১৯০৪) উপৰিও *তিলোত্তমা সম্ভৱ* (১৯২৯) আৰু *ৰাজৰ্ষি* (১৯৩৭) নামেৰে পৌৰাণিক নাটক ৰচনা কৰে। তদুপৰি আৰৱীয় সাধুৰ আলমত ৰচনা কৰে *ভাগ্য-পৰীক্ষা* (১৯১৬) নামৰ আন এখন নাটক। ইয়াৰে *মোগল বিজয়*ত বাঁহবাৰী, কাজলীমুখ আৰু শৰাইঘাটৰ যুদ্ধত আহোম সেনাৰ বীৰত্বব্যঞ্জক বিষয়বস্তু আৰু মানাহমুখ পৰ্যন্ত সাম্ৰাজ্য বিস্তৃতিৰ বীৰত্বপূৰ্ণ কাহিনী উত্থাপন কৰা হৈছে। *আহোম সন্ধ্যা*ত বিখ্যাত মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ সমকালীন সময়ৰ বিষয়বস্তুৰ বৰ্ণনা আছে। নাটখনিত ইতিহাসৰ স'তে কল্পনাৰ ৰহন লেখত ল'বলগীয়া। বৰুৱাৰ জীৱনৰ শ্ৰেষ্ঠতম নাটকখন হৈছে *মেঘনাদ বধ*। মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ *মেঘনাদ বধ* নাটকৰ আৰ্হি লৈ চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাই ৰচনা কৰা একে নামৰ নাটখনিত এটা প্ৰখ্যাত পৌৰাণিক কাহিনীক অভিনৱ দৃষ্টিৰে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। পৌৰাণিক চৰিত্ৰ মেঘনাদ এগৰাকী অসুৰ – ঋণাত্মক চৰিত্ৰৰ ব্যক্তি। কিন্তু নাটকৰ মেঘনাদৰ চৰিত্ৰত

সহানুভূতিৰ আকৰ লুকাই আছে, যাৰ পৰিণামত মেঘনাদ নায়কত পৰিণত হৈছে। *তিলোত্তমা সম্ভৱ*ৰ ক্ষেত্ৰতো বৰুৱা মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ ওচৰত ঋণী। চাৰি অংকীয়া পৌৰাণিক নাটখনিত সুন্দ-উপসুন্দ অসুৰৰ মাজত বিচ্ছেদ আনি দৈৱ বৰ কাৰ্যকৰীকৰণৰ বাবে তিলোত্তমাৰ আৱিৰ্ভাৱ আৰু দেৱকুলৰ নিষ্কৃতিৰ বৰ্ণনা আছে। নাটখনি নিখুঁত নহ'লেও গ্ৰহণযোগ্য। হৰিশ্চন্দ্ৰ ৰজাৰ উপাখ্যানেৰে ৰচিত নাটখনি হৈছে *ৰাজৰ্ষি*। *মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ*ৰ কাহিনীভাগ লৈ ৰচিত নাটখনি অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত লিখা। অন্যহাতে *ভাগ্য পৰীক্ষা* নাটখনি তেওঁ বিখ্যাত আৰবীয় সাধুৰ 'The Story of the Merchant who lost his luck'-অৰ আলমত লেখি উলিয়াইছিল।

'জোনাকী যুগ'ৰ পঞ্চ পাণ্ডৱৰ সমান্তৰালভাৱে ১৯০১ চনত দেৱনাথ বৰদলৈয়ে ৰচনা কৰা *বৈদেহী বিচ্ছেদ*-ও এক উল্লেখযোগ্য নাট্যকৰ্ম। নাটখনিৰ মূল আধাৰবস্তু *ৰামায়ণ*ৰ পৰা সংগৃহীত। অৱশ্যে এই *ৰামায়ণ* মাধৱ কন্দলিৰ *ৰামায়ণ* নহয়। বৰং বাংলা *কৃত্তিবাসী ৰামায়ণ* আৰু হৰিবৰ বিপ্ৰৰ *লৱ-কুশৰ যুদ্ধ*ৰ পৰাহে ইয়াৰ মূল কথাবস্তু সংগৃহীত হৈছে। ছয় অংকীয়া নাটখনি অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত। লৱ-কুশক চৰিত্ৰ হিচাপে লৈ ইয়াৰ পূৰ্বতে অসমীয়া সাহিত্যত নাটক ৰচনা হোৱা দেখা নাযায়। সেই দিশৰ পৰাও নাটখনিৰ গুৰুত্ব আছে।

অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এই পৰিক্ৰমাত এনে কেইজনমান নাট্যকাৰো আছে, যাৰ অৱদান এখন বা দুখন নাটকৰ মাজত সীমাবদ্ধ, কিন্তু ঐতিহাসিক দৃষ্টিৰ পৰা এই অৱদান উল্লেখযোগ্য। উদাহৰণ স্বৰূপে, ১৮৯১ চনত ৰায়বাহাদুৰ কনকলাল বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে আৰু ৰজনী বৰদলৈয়ে লগ লাগি *সাবিত্ৰী সত্যবান* নামৰ এখনি নাটক ৰচনা কৰিছিল। অভিনয়ক সন্মুখত ৰাখি ৰচনা কৰা এই নাটখনি তেজপুৰৰ ৰংগমঞ্চত অভিনীত হৈছিল। ইয়াৰ পাছতে ১৮৯২ চন মানত ৰচিত *শকুন্তলা* নামৰ এখনি নাটক পোৱা যায়, যিখনৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰৰ কোনো নামোল্লেখ নাই। কনকনাথ গগৈ নামৰ এগৰাকী নাট্যকাৰে ১৯০৪ চন মানত *সুভদ্ৰা হৰণ* নামেৰে এখন নাটক ৰচনা কৰাৰ কথাও জনা যায়। এই সময়তে কবি দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাই *পাৰ্থ পৰাজয়* (১৯০৬), *চন্দ্ৰাৱলী* (১৯০৭), *পদ্মাৱতী* (১৯০৮) আৰু *বালী বধ* (১৯০৮) নাট ৰচনা কৰে। উৎকৃষ্ট নাট্যগুণসম্পন্ন এই তিনিওখন নাটকত সমকালীন প্ৰেক্ষাপটত নব্য চিন্তাৰ প্ৰবেশ ঘটিছে। অৱশ্যে *চন্দ্ৰাৱলী* তেওঁৰ মৌলিক নাট নহয়। ছেক্সপীয়েৰৰ *As you like it* নাটকৰ ই অসমীয়া ভাৱানুবাদহে। একেদৰেই *পদ্মাৱতী*ও ছেক্সপীয়েৰৰে *Cymbeline*-অৰ ভাঙনি। এই দুখনৰ লগতে *পাৰ্থ পৰাজয়* আৰু *বালী বধ* সমকালীন মঞ্চসফল নাটক। এই সময়ছোৱাৰ আন এগৰাকী নাট্যকাৰ হ'ল

অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী। অসমীয়া কাব্য জগতত প্ৰেম আৰু বিদ্ৰোহৰ সমান্তৰাল ধৈ প্ৰৱাহিত কৰা ৰায়চৌধুৰীয়ে ১৯০৮ চনত *বন্দিনী ভাৰত* নামেৰে নাটক ৰচনা কৰি ব্ৰিটিশ্ব চৰকাৰৰ ৰোষত পৰিছিল। ব্ৰিটিশ্ব চৰকাৰৰ ঔপনিবেশিক শাসনৰ বিৰুদ্ধে ক্ষোভ প্ৰকাশ কৰা এই নাটৰ ওপৰত চৰকাৰী বাহিনীয়ে নিষেধাজ্ঞাও আৰোপ কৰাৰ কথা জনা যায়। ফলত এই নাটখনি কালৰ সোঁতত হেৰাই গ'ল। আনহাতে *জয়দ্ৰথ বধ* (১৯১১) আৰু *ভক্তগৌৰৱ* (১৯১২) নাটকৰ যোগেদি ৰায়চৌধুৰীয়ে নিজকে সমকালীন জনপ্ৰিয় নাট্যধাৰাত আত্মবিলীন কৰি দিয়াৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়। দুয়োখন নাটকেই বাংলা যাত্ৰা-নাটৰ প্ৰভাৱপুষ্ট আৰু সমকালীন দৰ্শকৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি ৰচনা কৰা নাটক। তেওঁ ৰচনা কৰা *বিশ্বনাট্য* নামৰ এখন একাংকিকা নাট *চেতনা* আলোচনীৰ ১৯২০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ প্ৰথম বছৰৰ দ্বিতীয় সংখ্যাত প্ৰকাশিত হোৱাৰ কথা জনা যায়। বিশিষ্ট গল্পকাৰ শৰৎ চন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে এই সময়তে *পৰীক্ষা* (১৯১৮) নামৰ নাটক এখন ৰচনা কৰা দেখা যায়। অৰ্জুনৰ শক্তি পৰীক্ষাৰ আধাৰত লিখা নাটখনিত পাঁচোটা দৃশ্য আছে যদিও অংক এটাই। তেওঁৰ *কুৰুদেৱ* নামৰ এখন নাটক যোৰহাট থিয়েটাৰৰ মঞ্চত অভিনীত হোৱাৰ কথা শুনা যায় যদিও নাটখন পোৱা হোৱা নাই।[১৫] বলৰাম পাঠকে এই সময়তে অমিতাক্ষৰ ছন্দত *লৱ-কুশ* (১৯১৪) নাট ৰচনা কৰে। নাটখনিত বাংলা *কৃত্তিবাসী ৰামায়ণ*ৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱ স্পষ্ট। এইখিনিতে অপ্ৰকাশিত নাটকৰ ভিতৰত পূৰ্ণকান্ত শৰ্মাৰ *মধুমালতী*. ৰত্নেশ্বৰ মহন্তৰ *কৌকলন*ৰ নাম উল্লেখ কৰিব পৰা যায়। নবীন চন্দ্ৰ বৰদলৈৰ *জয়মতী*; ৰজনী বৰদলৈ, লোকনাথ ফুকন আৰু ভৈৰৱ দাসৰ *কীচক বধ*, বেণুধৰ দাস আৰু দুৰ্গানাথ চাংকাকতীৰ *নল দময়ন্তী* আদি নাটকৰ নাম উল্লেখযোগ্য। এই সময়ছোৱাত ৰচিত নাটসমূহৰ অধিকাংশৰে বিষয়বস্তু আছিল পৌৰাণিক। অৱশ্যে গৌৰৱোজ্জ্বল আহোম ৰাজতন্ত্ৰৰ অতীত বিষয়বস্তুৱেও দুই এক নাট্যকাৰক আকৰ্ষণ নকৰা নহয়। কিন্তু এই সময়ছোৱাত অসমত বিষবাষ্পৰ দৰে লাহে লাহে বিয়পিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল বাংলা যাত্ৰাভিনয়ে। বাংলা যাত্ৰাভিনয়ৰ জনপ্ৰিয়তাৰ সন্মুখত আমাৰ পৰম্পৰাগত নাট্যাভিনয়লৈ যে কিছু সংকট আহিছিল সেয়া সত্য। বিশেষকৈ নাটকৰ মাজত ব্যৱহৃত গীত-মাতৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া থলুৱা গোন্ধ ক্ৰমশঃ আঁতৰি বঙলুৱা ঠাঁচে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল। অৱশ্যে এনে প্ৰভাৱৰ সত্ত্বেও অসমীয়া নাটৰ ধাৰাবাহিকতাৰ গ্ৰাফ্‌ডালত যতি পৰা নাছিল। ভালেকেইগৰাকী প্ৰতিশ্ৰুতিসম্পন্ন সাহিত্যিকে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যক স্ব-মহিমাৰে বৰ্তাই ৰাখিবলৈ যৎপৰোনাস্তি চেষ্টা চলাইছিল।

উনবিংশ শতিকাৰ প্ৰথম ভাগৰ প্ৰতিভাশালী লেখকসকলৰ ভিতৰত পদ্মধৰ

চলিহা অন্যতম। চলিহাৰ উল্লেখযোগ্য নাটক হৈছে – *নিমন্ত্ৰণ* (১৯১৭), *অমৰ লীলা* (১৯২০), *কেনে মজা* (১৯২৩) আৰু *ৰংপুৰে কথা কয়* (১৯৫৬)। দৰাচলতে বেজবৰুৱাৰ পৰৱৰ্তী যিকেইজন নাট্যকাৰে অসমীয়া নাটকত হাস্য-ব্যংগৰ ধাৰাটোক ধৰি ৰাখিবলৈ নিষ্ঠাৰে চেষ্টা কৰিছিল তাৰে ভিতৰত পদ্মধৰ চলিহা অগ্ৰণী। তেওঁ *নিমন্ত্ৰণ* আৰু *কেনে মজা* নাটকেৰে যোগেদি এই ধেমেলীয়া ধাৰাটোক ধৰি ৰখাৰ চেষ্টা কৰিছে। ইয়াৰ বিপৰীতে *অমৰ লীলাত* সামাজিক নাটকৰ লক্ষণ ফুটি ওলায়। ইয়াৰ কল্পনাসৃষ্ট ইতিহাসে কাহিনীভাগৰ পটভূমিক অভিনৱত্ব প্ৰদান কৰিছে। *ৰংপুৰে কথা কয়* দেশপ্ৰেমমূলক নাটক, কিন্তু ইয়াৰ প্ৰকাশভংগী অংকীয়া শৈলীৰ। নিজৰাৰ কবি শৈলধৰ ৰাজখোৱায়ো এই সময়তে নাট্য চৰ্চাৰ পাতনি মেলিছিল। তেওঁ *বিদ্যাৱতী* (১৯১৮) আৰু *প্ৰতাপ সিংহ* (ৰচনা : ১৯২৫; প্ৰকাশ : ১৯৫৩) শীৰ্ষক নাট দুখনিৰ যোগেদি নাট্য-সাহিত্যৰ জগতত খোপনি পোতে। ইয়াৰে *বিদ্যাৱতীৰ* পটভূমি ঐতিহাসিক হ'লেও বিষয়বস্তু কিম্বদন্তীমূলক। মহাকবি কালিদাসৰ জীৱন-কেন্দ্ৰিক বিষয় লৈ নাটখনি ৰচনা কৰা হৈছে। বিষয়বস্তুৰ দৃষ্টিৰে হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই নাটখনিক শ্ৰেণীভুক্ত কৰিবলৈ অস্বীকাৰ কৰাৰ [১৬] বিপৰীতে সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই ইয়াক কাল্পনিক নাটহে বুলিছে।[১৭] *প্ৰতাপসিংহ* নাটকৰ বিষয়বস্তু ইতিহাস আৰু কল্পনাৰ সংমিশ্ৰণ। এই নাটখনি *অসম গৌৰৱ* নামেৰেও জনাজাত। ৰাজখোৱাৰ ৰচিত *ৰণজিৎ সিংহ*, *দেৱযানী*, *মনৰ মানুহ* আৰু *শকুন্তলা* নামৰ চাৰিখন অন্যান্য নাটকো আছে। নাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত এই চিৰিয়াছ পদ্ধতিটো পুনৰ জনপ্ৰিয়কৰণ কৰা ব্যক্তিগৰাকী আছিল মিত্ৰদেৱ মহন্ত অধিকাৰ। *কুকুৰীকণাৰ আঠমঙ্গলা* (১৯১৮) আৰু *বিয়া-বিপৰ্যয়* (১৯২৪) নাটকৰ যোগেদি অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত খুহুতীয়া নাট ৰচনাৰ স্বকীয় ধাৰা সৃষ্টি কৰা মহন্তৰ অন্যান্য নাটসমূহ হৈছে – *এটা চুৰট* (১৯২৯), *বৈদেহী বিয়োগ* (১৯৩০), *স্বৰ্গ নে মৰ্ত্ত্য* (*বাঁহী*, ২৭শ বছৰ ৮ম সংখ্যাৰ পৰা প্ৰকাশিত), *চৰণ-ধূলি* (১৯৫৫), *নিবোকা ৰজা* (১৯৫৫), *টেঙৰ-ভেঙৰ* (১৯৫৫), *টেঁচা জ্বৰ* (১৯৫৫), *লেকলৌলানি* (১৯৫৫), *ব'ম ফটকাৰ* (১৯৫৫), *অচিন কাঠৰ ঠোৰা* (১৯৫৫), *প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ* (১৯৫৬), *বলিহলন* (?), *অজামিলৰ মুক্তি* (?), *টিপ চহী* (?), *ভোটৰ ৰগৰ* (?) আৰু *মেলটাৰী* (?)। এই গোটেই নাটকবোৰৰ ভিতৰত যে প্ৰতিখনেই উন্নত মানৰ নাট, এনে নহয়। কেইবাখনো অতি লঘু পৰিস্থিতিকেন্দ্ৰিক নাটকো আছে। কিন্তু উল্লিখিত দুইখন ব্যংগ নাটৰ উপৰি পৌৰাণিক নাটক *বৈদেহী বিয়োগৰ* যোগেদি নাট্যকাৰগৰাকীয়ে নিজৰ প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিবলৈ সক্ষম হৈছে। মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ এই প্ৰকাশিত নাটসমূহৰ উপৰি প্ৰায় ডেৰকুৰিমান অপ্ৰকাশিত নাটকো

থকাৰ কথা জনা যায়। মহন্তৰ সমকালীন পৌৰাণিক নাট ৰচনাৰ পৰম্পৰাৰে দুৰ্গানাথ খাউণ্ডে *সীতাহৰণ* (১৯১৩) নাটকখনি ৰচনা কৰে। ইয়াৰ পাছতে বলৰাম পাঠক আৰু অপূৰ্ব ভূঞা নামৰ দুগৰাকী নাট্যকাৰে ক্ৰমে ১৯১৫ আৰু ১৯১৮ চনত *লৱ-কুশ* নাম দি দুখন সুকীয়া সুকীয়া নাট ৰচনা কৰে। ধনীৰাম দত্তৰ *উৰ্বশী উদ্ধাৰ* (১৯২০), দেৱানন্দ ভৰালীৰ *বিহু* (১৯১৬) আৰু *ভীমদৰ্প* (১৯১৮), নবীন চন্দ্ৰ বৰদলৈৰ *গৃহলক্ষ্মী, তৰুণ কাঞ্চন* (১৯৩২) আৰু *কৃষ্ণলীলা* (১৯৩৩), ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ *শ্ৰীবৎস চিন্তা* (১৯২৭), ৰাধাকান্ত সন্দিকৈৰ *মুলাগাভৰু* (১৯২৪) আদিও এই সময়ৰে ৰচনা। লক্ষ্যণীয়ভাৱে এই সময়ছোৱাৰ ৰাজনৈতিক বাতাৱৰণ বা অন্যান্য কাৰণতেই হওক লাহে লাহে নাট্যকাৰসকল পৌৰাণিক বিষয়বস্তুৰ পৰা ঐতিহাসিক বিষয়বস্তুৰ কাষ চপা পৰিলক্ষিত হয়। এনে পৰিঘটনাই মঞ্চৰ যোগেদি দেশপ্ৰেমৰ বাণী বিলোৱাৰ পৰম্পৰাও আৰম্ভ কৰে।

অনুবাদ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত যে অসমীয়া নাট্য জগতত বৰ বেছি পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা হোৱা নাই সেয়া সত্য। কিন্তু মাজে মাজে দুই এক সোণসেৰীয়া অনুবাদকৰ্ম সংঘটিত নোহোৱাকৈও থকা নাই। এনে অনুবাদ-কৰ্মই কৰিছিল অম্বিকাপ্ৰসাদ গোস্বামীয়ে। তেওঁ ছেক্সপীয়েৰৰ *Cymbeline* নাটখন অসমীয়া সোৱাদেৰে *তাৰা* নাম দি অনুবাদ কৰে। ৰমেশ চৌধুৰীৰ *বিপ্লৱৰ শেষ* (১৯২২) এই সময়ৰে ৰচনা। লক্ষণীয়ভাৱে এই সময়ছোৱাৰ পৰা মঞ্চৰ চক্‌লেটি সোৱাদতকৈ দৰ্শকে জীৱনৰ গভীৰতা বিচাৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। ফলত চিৰিয়াছ নাটক ৰচনাৰ পৰম্পৰাই এই সময়ৰে পৰা বিশেষ গুৰুত্বৰে আগবাঢ়ে। সেইবাবে বিংশ শতিকাৰ তৃতীয় দশকৰ পৰা অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ সোণোৱালী যুগ আৰম্ভ হোৱা বুলি সমালোচকসকলে মন্তব্য কৰে।

অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জনপ্ৰিয় পৰিক্ৰমাক মাটিৰ গোন্ধেৰে জীপাল কৰি অসমীয়া নাটকৰ এক নতুন পৰম্পৰাৰ সূচনা কৰোঁতা নাট্যকাৰ গৰাকী হৈছে অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা। সাহিত্যাচাৰ্য হাজৰিকাই সমকালীন নাট্যকাৰসকলৰ ওপৰত বাংলা নাটকৰ প্ৰভাৱৰ কথা গভীৰভাৱে লক্ষ্য কৰিছিল আৰু সেইবাবে অসমীয়াত্বৰ গোন্ধেৰে মঞ্চ সজাই তোলাৰ সাধনাত ব্ৰতী হৈছিল। এইক্ষেত্ৰত তেওঁ প্ৰধানতঃ ঐতিহাসিক আৰু পৌৰাণিক বিষয়বস্তুকে মুখ্য অৱলম্বন ৰূপে বাছি লৈছিল। তেওঁৰ পৌৰাণিক নাটসমূহৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য নাট হৈছে *দাতাকৰ্ণ* (১৯২৯), *নৰকাসুৰ* (১৯৩০), *নন্দ দুলাল* (১৯৩৫), *বেউলা* (১৯৩৩), *কুৰুক্ষেত্ৰ* (১৯৩৬), *শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ* (১৯৩৭), *নিৰ্যাতিতা* (১৯৫২), *ৰুক্মিণীহৰণ* (১৯৪৯), *চম্পাৱতী* (১৯৩৫), *সাবিত্ৰী* (১৯৩৯) আৰু *শকুন্তলা* (১৯৪০)। অৱশ্যে ইয়াৰে ভিতৰত *শকুন্তলা* নাটৰ আধাৰ মহাকবি

কালিদাসৰ *অভিজ্ঞান শকুন্তলম* নাটক। অন্যহাতে এই পৌৰাণিক নাটসমূহৰ উপৰি তেওঁ *মাতৃ পূজাত মোমাই বলি* (?), *কুৰঙ্গনয়নী* (?), *কনৌজ কুঁৱৰী* (১৯৩৩), *ছত্ৰপতি শিবাজী* (১৯২৭), *টিকেন্দ্ৰজিৎ* (১৯৫৯) আদি নাট অসমীয়া সাহিত্যলৈ আগবঢ়াই গৈছে। তদুপৰি তেওঁৰ ৰচিত অন্যান্য উল্লেখযোগ্য নাটসমূহৰ ভিতৰত আছে *নতুন যুগ* (?), *একলব্য* (?). *ভানুমতী* (?), *চোহৰাব-ৰুস্তম* (?), *ধাত্ৰী পান্না* (?), *শেষ অৰ্ঘ্য* (?), *কল্যাণী* (১৯৩৯), *মৰ্জিয়ানা* (১৯৩৯), *বণিজ কোঁৱৰ* (১৯৪৬), *মানস প্ৰতিমা* (১৯৪৮), *সীতা* (১৯৫২), *আহুতি* (১৯৫২), *বীৰাঙ্গনা* (১৯৫২) ইত্যাদি প্ৰায় দুকুৰি নাটক। এই নাটকসমূহৰ যোগেদি হাজৰিকা ডাঙৰীয়াই অসমীয়া নাটকক যি স্থানত অধিষ্ঠিত কৰালে, অৰ বাবে অধিক ব্যাখ্যালৈ নগৈ বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা ডাঙৰীয়াৰ এই অভিমতষাৰী চালেই যথেষ্ট হ'ব –

> *"It must be noted that Atul Hazarika wrote dramas to meet the demand of the Assamese stage which before he started writing, had been practically monopolised by the dramas of the Bengali playwrights, Girish Chandra Ghosh and Dwijendralal roy. Atul Hazarika liquidated this dependence once and for all and his success inspired numerous writers for the Assamese stage."* [১৮]

অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটক ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত নকুলচন্দ্ৰ ভূঞাই গুৰুত্বপূৰ্ণ অৱদান আগবঢ়াই গৈছে। তেওঁ *জেৰেঙাৰ সতী* (১৯২৪), *বদন বৰফুকন* (১৯২৭), *চন্দ্ৰকান্ত সিংহ* (১৯৩১), *বিদ্ৰোহী মৰাণ* (১৯৩৮) আৰু *নুমলী কুঁৱৰী* নামৰ ঐতিহাসিক নাটককেইখন লেখাৰ উপৰিও *শাহ আই* (?) নামৰ ধেমেলীয়া সামাজিক নাটক আৰু *নল দময়ন্তী* আখ্যানৰ ভিত্তিতে *স্বয়ম্বৰা* (১৯৫৪) নামৰ নাটক ৰচনা কৰে। অৱশ্যে ইয়াৰে *জেৰেঙাৰ সতী*ত বৰ বিশেষ পৰিপূৰ্ণ নাটকীয় গুণ নাছিল। এটা অংকত মাত্ৰ ল'ৰা ৰজাৰ দম্ভ আৰু অত্যাচাৰৰ এখন ছবি অংকন কৰা হৈছে। তদুপৰি সাধুকথাৰ আলম লৈ লিখা *শাহ আই*ৰ প্ৰসংগত বেজবৰুৱাই কঠোৰ মন্তব্য কৰা বুলি জনা যায়।[১৯] বাকী ঐতিহাসিক নাটকেইখন আহোম ৰাজতন্ত্ৰৰ বেলি মাৰ যোৱাৰ পৃষ্ঠভূমিৰ পটভূমিত ৰচিত। ইতিহাসৰ পৰা বিচ্ছিন্ন নহ'লেও নাটকেইখনিত নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্ব সাবলীল ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে।

অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসেই বোধহয় সাহিত্যৰ এনে ইতিহাস, যি ইতিহাসত

খ্যাতিমান শিল্পীসকলৰ সমান্তৰালভাৱে বহু শিল্পীয়ে প্ৰচাৰ বিমুখ হৈয়ো নাট্য জগতলৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ বৰঙণি আগবঢ়াই গৈছে। অসমীয়া নাটকৰ ওপৰত চলা বঙলুৱা আগ্ৰাসনৰ সময়ত অসমীয়া নাটকক থলুৱা মাটি-পানীৰ গোন্ধেৰে সজাই তুলিবলৈ চেষ্টা চলোৱা এগৰাকী প্ৰতিভাশালী নাট্যকাৰৰ কথা বহু সমালোচকৰ অগোচৰে ৰৈ গৈছে। নাট্যকাৰগৰাকী হ'ল লক্ষ্মীকান্ত দত্ত। দত্তই ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ *মনোমতী* উপন্যাসক একেনামত নাট্যৰূপ প্ৰদান কৰি ১৯২৪ চনত অসম সাহিত্য সভাৰ ডিব্ৰুগড় অধিবেশনত মঞ্চস্থ কৰোৱাই প্ৰশংসা বুটলিবলৈ সক্ষম হয়। সেইদৰে তেওঁৰ *সংসাৰ চিত্ৰ* নাটকৰ যোগেদি সমাজত সততে দেখা পোৱা পাৰিবাৰিক জা-জঞ্জালৰ চিত্ৰ এখনক যথাযথ ৰূপ তুলি ধৰা হৈছে। নাটকীয় বিষয় সংগঠনৰ দিশৰ পৰাও এইখন অপূৰ্ব। *মুক্তিৰ অভিযান* নাটকত বিয়াল্লিশৰ পৰা সাতচল্লিশৰ ভিতৰত সংঘটিত গণ আন্দোলনৰ কিছু গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰসংগ বৰ্ণিত হৈছে। কেউখন নাটকতে নাট্যকাৰ দত্তৰ কুশলতাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। বিশেষকৈ থলুৱা গীতমাত, যেনে – বিহুগীত, বনগীত আদিৰ প্ৰয়োগে তেওঁৰ নাটসমূহত এক সুকীয়া বাতাৱৰণৰ সৃষ্টি কৰিছে। নাটকৰ মাজত অসমীয়া স্বাদ সৃষ্টি কৰাত নাট্যকাৰগৰাকী যথেষ্ট সফল হৈছে বুলিব পাৰি।

অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰত যিকেইগৰাকী পুৰোধাৰ নাম প্ৰাতঃস্মৰণীয়, তাৰে ভিতৰত শঙ্কৰদেৱৰ পাছতে শীৰ্ষস্থানীয় ব্যক্তিজন হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। বিংশ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধৰ অসমীয়া নাটকত বঙলুৱা প্ৰভাৱৰ কথা ইতিমধ্যে একাধিক বাৰ উল্লেখ কৰা হৈছে। এই প্ৰভাৱৰ পৰা নিষ্কৃতি বিচাৰি কেইবাগৰাকীও অসমীয়া নাট্যকাৰে দীপ্ত পদক্ষেপ গ্ৰহণ কৰাৰ কথাও কোৱা হৈছে। কিন্তু অসমীয়া সংস্কৃতিক নাটকৰ মঞ্চত প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ এই প্ৰয়াসক পৰিশীলিত আৰু পৰিমাৰ্জিত ৰূপ দি এক নতুন শৈলীৰ সৃষ্টি কৰোঁতা ব্যক্তিগৰাকী হৈছে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। দৰাচলতে জ্যোতিপ্ৰসাদে মাত্ৰ সংলাপ বা গীত বা কাহিনীৰ ক্ষেত্ৰতে নহয়, সামগ্ৰিক ৰূপত নাটকৰ বিষয়বস্তুক অসমীয়া ৰূপত উপস্থাপন কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছিল। যাৰ পৰিণামত এহাতে যিদৰে ঊষা-চিত্ৰলেখা-অনিৰুদ্ধৰ প্ৰখ্যাত পৌৰাণিক কাহিনীটোও আমাৰ সকলোৰে পৰিচিত অসমীয়া ডেকা-গাভৰুৰ প্ৰণয় কাহিনীলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল; সেইদৰেই ইয়াৰ সংলাপ, গীত-মাত, মঞ্চসজ্জা আদিয়েও নাটকসমূহৰ পৰিবেশ অসমীয়া কৰি তুলিছিল। ইয়াৰ ফলতে অসমীয়া দৰ্শকে প্ৰকৃত অৰ্থৰ আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ এক স্বকীয় শৈলী আদৰি লোৱাৰ সুযোগ লাভ কৰিলে। তেওঁৰ নাটকসমূহ হৈছে – *শোণিত কুঁৱৰী* (১৯২১), *ৰূপালীম* (১৯৩৬), *কাৰেঙৰ লিগিৰী* (১৯৩৭), *লভিতা* (১৯৪৭), *নিমাতী কইনা* (১৯৬৪), *সোণপখিলী* (১৯৬৪), *খনিকৰ* (?), *কনকলতা*

(?) আৰু *সুন্দৰ কোঁৱৰ* (?)। সমকালীন মঞ্চজগতৰ পৰা অহা প্ৰচণ্ড প্ৰত্যাহ্বান সন্মুখত লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে এই নাটককেইখন ৰচনা কৰিছিল। জীৱনৰ প্ৰথম নাট ***শোণিত কুঁৱৰী***ৰ পাতনিত তেওঁ সমকালীন মঞ্চ জগতত প্ৰাদুৰ্ভাৱ ঘটা বঙালী গীত-মাতৰ শৈলী আঁতৰাই অসমীয়াত্বক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ কিদৰে সংকল্পবদ্ধ হৈছিল তাৰ উল্লেখ কৰিছে। লগতে তেওঁ অসমৰ বিয়ানাম, নিচুকণি গীত, বিহুনৃত্য আদিক পৰিশীলিত ৰূপত মঞ্চত উপস্থাপন কৰি কিদৰে সৰ্বজন সমাদৃত হৈছিল, তাৰ স্পষ্ট বৰ্ণনা কৰিছে। এই পাতনিটোত তেওঁ মুকলিকৈয়ে কৈছে —

> *“আমাৰ এই বিহুনাচ আৰু ভাওনাত থকা কামৰূপী হিন্দুনৃত্যৰ মোল তেতিয়া অসমীয়া শিক্ষিত সমাজে একেবাৰেই নুবুজিছিল - - মাথোন উপলুঙাহে কৰিছিল — কিন্তু ১০ বছৰৰ পিছত যেতিয়া উদয়শঙ্কৰে হিন্দুনৃত্য দেখুৱাই অৰ পৃথিৱী জোৰা খ্যাতি অৰ্জন কৰিলে — তেতিয়াহে অসমীয়া শিক্ষিত সমাজ আৰু শিল্পীসকলে অসমীয়া ভাওনাৰ নাচ যে কি সাংস্কৃতিক আপুৰুগীয়া সম্পদ তাক উপলব্ধি কৰিব পাৰিলে। এইদৰে কত অসমীয়া সাংস্কৃতিক আপুৰুগীয়া সম্পদে এতিয়াও আমাৰ আওহেলাত আন্ধাৰত চকুলো টুকিব লাগিছে।’’*[২০]

এইদৰে থলুৱা পটভূমিত ৰচিত তেওঁৰ একমাত্ৰ পৌৰাণিক নাট ***শোণিত কুঁৱৰী***ৰ লগতে কাল্পনিক নাট ***কাৰেঙৰ লিগিৰী*** আৰু ***ৰূপালীম*** তথা দেশপ্ৰেমমূলক নাট ***লভিতা***কে ধৰি সকলোতে মানুহৰ জয়গান গোৱা হৈছে। পাশ্চাত্যত চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়ে শিক্ষা গ্ৰহণ কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া সংস্কৃতিক নাটৰ মঞ্চত উপস্থাপন কৰিবলৈ যাওঁতে পাশ্চাত্য নাট্য-শৈলীকো বুদ্ধিমত্তাৰে ব্যৱহাৰ কৰিছে। বিশেষকৈ মঞ্চসজ্জাৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰগৰাকী পাশ্চাত্যৰ বৰ্ণাৰ্ড শ্বৰ দৰে প্ৰতিভাশালী নাট্যকাৰৰ কাষ চাপিছে। এক কথাত মানুহক ৰূপান্তৰৰ শিল্পী ৰূপে গণ্য কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে মানুহৰ অন্তৰত লুকাই থকা শুভ-চেতনা জাগ্ৰত কৰি এক নতুন দিনৰ বাবে পৰিবৰ্তনৰ সপোন দেখিছিল। মুঠতে ক'বলৈ গ'লে, ***ৰামনৱমী***য়ে অসমীয়াৰ চিন্তাৰ জগতলৈ আধুনিকতা কঢ়িয়াই অনাৰ পাছত জ্যোতিপ্ৰসাদেই হৈছে এনে এগৰাকী ব্যক্তি, যাৰ মূৰৰ পৰা ভৰিলৈকে পৰিপূৰ্ণ ৰূপত আধুনিকতাই বিৰাজ কৰে। ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱাৰ ভাষাত ক'বলৈ গ'লে —

> *“জ্যোতিপ্ৰসাদৰ হাতত পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, সামাজিক আৰু কাল্পনিক নাটকে নতুন দিশ উন্মোচন কৰিব পাৰিলে আৰু সেইবাবেই*

> *আধুনিক অসমীয়া সংস্কৃতিৰ উচ্চ আসনখন দখল কৰাৰ দৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদে আধুনিক অসমীয়া নাট্যগুৰুৰ সন্মানৰো অধিকাৰী হ'ল।*"[২১]

দৰাচলতে স্বৰাজোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া নাটকৰ বিষয়ে এটা সুকীয়া স্তৰ বিভাজন আলোচনাৰ বাবে কৰি লোৱা হৈছে যদিও জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ পাছৰে পৰাই অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যই এক স্বকীয় গতি লাভ কৰে। তথাপি অৱশ্যে স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া নাটকে বিষয় আৰু বিষয়ীৰ ক্ষেত্ৰত কিছু স্বাধীনতা লাভ কৰে। সেই দৃষ্টিকোণৰ পৰা প্ৰাক্‌স্বাধীনতাকালীন অসমীয়া নাটকৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰায় সমসাময়িক আন কেইবাগৰাকীও নাট্যকাৰ আৰু কেইবাখনো নাটকৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিব লাগিব। এইসকলৰ ভিতৰত কীৰ্ত্তিনাথ বৰদলৈ আৰু মুক্তিনাথ বৰদলৈৰ নাম উল্লেখযোগ্য। এই দুয়োগৰাকী নাট্যকাৰে যুটীয়াভাৱে *বাসন্তীৰ অভিষেক* (১৯৩০), *লুইত কোঁৱৰ* (১৯৩০), *সুৰ বিজয়* (১৯৩৪) আৰু *মেঘাৱলী* (১৯৫২) নামৰ নাটকেইখন ৰচনা কৰে। ইয়াৰ উপৰিও মুক্তিনাথ বৰদলৈয়ে অকলশৰে *অৱলম্বন* (১৯৩৮), *ভক্ত প্ৰহ্লাদ* (১৯৪৯) আৰু *ব'ৰাগী* (১৯৫৪) নামৰ নাটককেইখন ৰচনা কৰে। এই নাটকেইখনত গীত-মাতৰ পয়োভৰ লক্ষ্যণীয়। বিশেষকৈ প্ৰথম চাৰিখন গীতি-নাটিকা বুলিব পাৰি। নাটকীয় গুণৰ দিশৰ পৰা এইকেইখনক উন্নত মানৰ বুলিব নোৱাৰিলেও অসমীয়া গীত-মাতৰ ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত নাটকেইখনৰ এক সুকীয়া গুৰুত্ব আছে। কৃতীমান সাহিত্যিক দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰে প্ৰাক্‌স্বাধীনতা কালত *অসম প্ৰতিভা* (১৯২৪), *বামুণী কোঁৱৰ* (১৯২৮-২৯), *হৰদত্ত* (১৯৩৫), *বিপ্লৱ* (১৯৩৭) আৰু *চন্দ্ৰকলা* (১৯৩৭) – এই নাটকেইখন ৰচনা কৰাৰ উপৰিও স্বৰাজোত্তৰ সময়ত *বেণু* (১৯৫০), *ভাস্কৰবৰ্মা* (১৯৫১), *লহঙা* (১৯৫৫) আৰু *ৰাধা-ৰুক্মিণী* নামৰ নাটকেইখনো ৰচনা কৰে। তেওঁৰ নাটকসমূহত বাস্তৱতকৈ ভাব-বিলাসিতা অধিক পৰিমাণে লক্ষ্য কৰা যায় বুলি সমালোচকসকলে মন্তব্য কৰে। কবি প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীয়ে প্ৰাক্‌স্বাধীনতা কালত *নীলাম্বৰ* (ৰচনা ১৯২১, প্ৰকাশ ১৯৩৩) নামৰ নাটক এখন ৰচনা কৰে। কমতাপুৰৰ শেষ ৰাজবংশ খেনবংশৰ শেষ ৰজা নীলাম্বৰৰ সাম্ৰাজ্যৰ পতনৰ কাহিনী লৈ এই নাটকখন ৰচনা কৰা হৈছে। নাটখনে ঐতিহাসিক নাটৰ চৰিত্ৰ যথাযথ ৰূপত বহন কৰা বুলি ক'ব পৰা যায়। তেওঁৰ স্বৰাজোত্তৰৰ নাটক *অপেশ্বৰ* (১৯৬১) এখন কাল্পনিক নাটক। ধ্বনি কবি বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱায়ো নাটক ৰচনাৰ যোগেদি নিজৰ প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিয়াৰ প্ৰয়াস কৰিছে। তেওঁৰ দুখনি সফল নাটক হৈছে *পাৰ্থ-সাৰথি* (১৯৩৩) আৰু

শৰাইঘাট (১৯৩৭)। আন দুখন ধেমেলীয়া নাট ***বেঙেনা ৰহস্য*** (১৯৩৪) আৰু ***টি-টি-হেই*** হাতৰ খজুৱতি মৰা গাঁৱলীয়া ৰসাল চিত্ৰ বুলি সমালোচক শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই মন্তব্য কৰিছে।[22] আন এগৰাকী প্ৰথিতযশা সাহিত্যিক, বকুল বনৰ কবি আনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ***বিজয়া*** (১৯৩২) এখন প্ৰখ্যাত নাটক। ডুৱান হাটচেনবুছৰ ***টেৰুৱেল [illegible] প্ৰণয়ী*** শীৰ্ষক স্পেনীচ নাটকৰ আলমত লেখা এই নাটখনিয়ে সমকালীন পাঠক-দৰ্শকৰ মাজত জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। নাটখনিক এক কাল্পনিক তথা ঘৰুৱা পটভূমিত সজাই তুলিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে অসাধাৰণ মৌলিক দক্ষতাৰ পৰিচয় দিছে। ইয়াৰ উপৰিও তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত অন্যান্য নাটকসমূহ হৈছে – ***বিসৰ্জন*** (১৯৩৩), ***নল দময়ন্তী*** (১৯৩৪), ***কমতাকুঁৱৰী*** (১৯৪০), ***কপৌকুঁৱৰী*** (?) আৰু ***নীলাঞ্জন*** (?)। নগাঁৱৰ নাট্যশিল্পী, 'বাউলী কবি' কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যই এই সময়ছোৱাতে বিখ্যাত ***নগাকোঁৱৰ*** (১৯৩৬) নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া দৰ্শক-পাঠকৰ প্ৰশংসা বুটলিবলৈ সক্ষম হয়। চুপিম্‌ফা ৰজাৰ ৰাজত্ব কালৰ নগাকোঁৱৰৰ খুনবাও আৰু চমুৱা কুঁৱৰীৰ মাজৰ সম্পৰ্কক লৈ এই নাট ৰচিত। উল্লেখ্য যে, এই খুনবাওৰ ঘৰতে চমুৱা কুঁৱৰীয়ে বিখ্যাত বীৰ যোদ্ধা কন্চেঙক (পাছলৈ বৰপাত্ৰ গোঁহাই) জন্ম দিছিল। বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাৰ ভাষাত *"The play is full of heroic and love sentiment."*[23] ভট্টাচাৰ্য্যৰ ***অৱসান*** (১৯৩৬) নামৰ নাটখন যদুবংশ ধ্বংশৰ আধাৰত ৰচিত এখন পৌৰাণিক নাটক। তেওঁ স্বাধীনতাৰ কালত ***চিত্ৰাঙ্গদা*** (১৯৫৬) আৰু ***সাবিত্ৰী*** (১৯৫৬) নামৰ অন্য দুখন নাটকো ৰচনা কৰিছিল। এই সময়ছোৱাতে পজিৰুদ্দিন আহমেদৰ ***গুলেনাৰ*** (১৯২৪) আৰু ***সিন্ধু বিজয়*** (?) দুখন মঞ্চ সফল নাটক। ***গুলেনাৰ***ক সমালোচকসকলে এখন সফল ট্ৰেজেদী হিচাপেও বিচাৰ-বিশ্লেষণ চলাই আছে। তেজপুৰৰ 'বাণ ৰঙ্গমঞ্চ'ৰ প্ৰয়োজনৰ তাগিদাত নাটক ৰচনা কৰি দণ্ডিনাথ কলিতাই অসমীয়া সাহিত্যলৈ আগবঢ়োৱা নাটকেইখন হৈছে – ***সতীৰ তেজ*** (১৯৩১), ***অগ্নি পৰীক্ষা*** (১৯৩৭), ***মুক্তিৰ অভিযান*** (?), ***পোহনীয়া কুকুৰ*** (১৯৪৬), ***নগৰৰ বিহুতলী*** (১৯৪৬), ***পৰাচিত*** (১৯৪৯) আৰু ***কীচক-বধ*** (১৯৫০)। ইয়াৰে ***সতীৰ তেজ*** ইতিহাস আৰু কল্পনাৰ সহায়ত জয়মতী কুঁৱৰীৰ কাহিনীক লৈ লেখা নাটক। ***অগ্নিপৰীক্ষাৰ*** পটভূমি সীতাৰ অগ্নি পৰীক্ষা। ৰামায়ণৰ আশ্ৰয়ত ৰচিত নাটখন এখন পৌৰাণিক নাটক। বাকীকেইখন সামাজিক নাটক। ফণী শৰ্মাৰ বিখ্যাত নাটক ***চিৰাজৰ*** মূল গল্পটোৰ ৰচক লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা এজন সুদক্ষ নাট্যকৰ্মীও আছিল। তেওঁ প্ৰাক্‌স্বাধীনতা কালত কেইবাখনো উল্লেখযোগ্য নাটক ৰচনা কৰে। এনে কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটক হৈছে – ***শৃংখল*** (১৯৩১), ***বিচাৰ***

(১৯৩৩), ***কবিৰ জীৱন*** (?), ***হৃদয়ৰ মূল্য*** (১৯৩৬), ***সতী জয়মতী কুঁৱৰী*** (১৯৩৬), ***আত্ম সন্মান*** (১৯৩৬) আৰু ***প্ৰজাপতিৰ ভুল*** (১৯৩৬)। ***সতী জয়মতী কুঁৱৰী***ক বাদ দি তেওঁৰ বাকী কেউখন নাটেই সামাজিক নাটক হোৱালৈ চাই এটা কথা নিঃসন্দেহে ক'ব পাৰি যে, নাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত বাস্তৱ পটভূমি আছিল লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ বেছি প্ৰিয়। বিশেষকৈ ***প্ৰজাপতিৰ ভুল*** নাটকৰ যোগেদি তেওঁ অসমীয়া দৰ্শক-পাঠকক আকৰ্ষিত কৰিববলৈ সক্ষম হৈছিল। শৰ্মাৰ সমকালীন কামাখ্যা ঠাকুৰে ***বেউলা*** (১৯৩৩) নামৰ এখন পৌৰাণিক নাটক আৰু ***বানপানী*** (১৯৩৪) শীৰ্ষক এখনি সামাজিক নাটক ৰচনা কৰিছিল। পণ্ডিত ডিম্বেশ্বৰ নেওগে প্ৰজ্ঞাৰ সাধনাত ব্যস্ত থকাৰ উপৰিও এই সময়তে ***অকাল বসন্ত*** (১৯২৫), ***কামৰূপ*** (১৯২৫), ***মদন ভস্ম*** (১৯২৬), ***কুণ্ডিল কুঁৱৰী*** (১৯২৭) আৰু ***কৃষ্ণলীলা*** (১৯২৯) শীৰ্ষক নাটকেইখন ৰচনা কৰি গৈছে। তেওঁৰ নাটকসমূহত পৌৰাণিক দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰভাৱ বিদ্যমান। গীতি কবি পাৰ্বতীপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ***সোণৰ সোলেং*** (১৯২৯) আৰু ***লখিমী*** (১৯৩১) দৰাচলতে 'নাটকীয় কবিতা'। কবি-গীতিকাৰ বৰুৱাই এই দুখন নাটকৰ যোগেদি নাটকৰ বুকুত এটা কাব্যিক পৰিমণ্ডল গঢ়াৰ প্ৰয়াস কৰিছে। একে সময়তে কমলেশ্বৰ চলিহাই ***চাঁদ সদাগৰ*** (১৮৩০), ***ধূলি*** (১৯৩০) আৰু ***বৰলা*** (১৯৩০) নামৰ নাটককেইখন ৰচনা কৰিছিল। দুলাল বৰঠাকুৰ, বদন শৰ্মা, শৈলেন্দ্ৰনাথ ফুকন, দেৱেন্দ্ৰ নাথ চক্ৰৱৰ্ত্তী, গোপাল গোস্বামী, বিষয়ৰাম মহাজন, জীৱেশ্বৰ গোস্বামী, প্ৰভাত চন্দ্ৰ অধিকাৰী আদিয়েও ভালেমান নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া মঞ্চ সাৰ্থক কৰিছে। একেদৰেই এই সময়ছোৱাতে ***আদিকবি*** (১৯৩৮) আৰু ***চম্পাৰতী*** (১৯৩৮) নামৰ দুখন নাটক লেখি মালবিকা দেৱীয়ে প্ৰথম অসমীয়া মহিলা নাট্যকাৰ হোৱাৰ কৃতিত্ব লাভ কৰে। কবি গণেশ গগৈয়ে ***শকুনিৰ প্ৰতিশোধ*** (১৯৩৯) নাটক ৰচনা কৰি অসমীয়া দৰ্শকক আমোদ দিবলৈ সক্ষম হয়। কুমুদ চন্দ্ৰ বৰুৱা আৰু শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই এই সময়তে নাটক ৰচনা কৰিছিল।

ইতিমধ্যে কৰি অহা আলোচনাত প্ৰাক্‌স্বাধীনতা কালৰ অসমীয়া নাটকবোৰৰ বিষয়ে এটি সামগ্ৰিক আভাস দাঙি ধৰাৰ চেষ্টা কৰা হ'ল। এই আলোচনাত ***ৰামনৱমীৰ পৰা ভাৰতৰ স্বাধীনতালৈকে অসমীয়া নাটকৰ স্তৰ বিভাজনৰ প্ৰয়াস কৰা*** হৈছে। কিন্তু প্ৰশ্ন হ'ব পাৰে যে, স্বাধীনতাৰ সময়ত অসমীয়া নাটকে কি এনে সুকীয়া পৰম্পৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে যাৰ বাবে আমি এই বছৰটোক এটা মাইলৰ খুটি বুলি গণ্য কৰিব পাৰোঁ ? স্বাভাৱিকভাৱে উদয় হোৱা এই প্ৰশ্নটোৰ উত্তৰত আমি কেইবাটাও কথা চাব লাগিব। প্ৰথমতে এটা কথাত আমি স্পষ্ট হ'ব লাগিব। ইতিমধ্যে কৰি

অহা আলোচনাত আমি এনে কিছুমান নাটকৰ কথা আলোচনা কৰিছোঁ, যিবোৰ দৰাচলতে স্বৰাজোত্তৰ যুগতহে ৰচিত হৈছিল। কিন্তু এনে নাটবোৰৰ প্ৰত্যেকখনেই এনে নাট্যকাৰৰ দ্বাৰা ৰচিত, যি নাট্যকাৰে প্ৰাক্‌স্বাধীনতা কালতে নাটক ৰচনা কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল আৰু স্বৰাজোত্তৰ কালত তেওঁলোকে নাট ৰচনা কৰিলেও নাটৰ আঁৰৰ নাট্যকাৰগৰাকীৰ চিন্তা জগতত স্বাধীনতাই কোনো প্ৰভাৱ পেলোৱা নাছিল। অথবা ক'ব পাৰি যে, স্বৰাজোত্তৰ কালৰ ৰচনা হ'লেও প্ৰাক্‌স্বাধীনতা স্তৰৰ পৰম্পৰাটোৰ পৰা এইসমূহ নাটকৰ আঁতৰি আহিব পৰা নাছিল। এতিয়া পুনৰ সেই একেটা প্ৰশ্নই উঠিব যে, স্বাধীনতাই কেনে পৰিৱৰ্তন আমাৰ নাটকলৈ বহন কৰিলে। এই ক্ষেত্ৰত কথা হ'ল যে স্বাধীনতাৰ পূৰ্বলৈকে অসম আছিল ব্ৰিটিশ্বৰ ঔপনিবেশিক শাসনৰ অন্তৰ্ভুক্ত। গতিকে ব্ৰিটিশ্বৰ দমন-নিপীড়নৰ ফাঁকে-ফাঁকে জিলিকি উঠা শিল্পসুলভ চিন্তাবোৰ ঔপনিৱেশিক সীমাবদ্ধতাৰ পৰা উদ্ধাৰ হোৱাটো সম্ভৱ নহয়। ফলত মুক্ত চিন্তা, মুক্ত কথন, মুক্ত উপস্থাপন আদিত আহি পৰিছিল অনেক সীমাবদ্ধতা। স্বাধীনতাই মাত্ৰ ৰাজনৈতিক অধিকাৰ প্ৰদানেই কৰা নাই, মানুহৰ চিন্তাৰ জগতখনৰ উন্মুক্তি আৰু আত্মবিশ্লেষণৰ অধিকাৰো বিস্তাৰিত কৰিলে। ফলত সাৰদা বৰদলৈৰ *মগৰীবৰ আজান*ৰ দৰে নাটক বা প্ৰবীন ফুকনৰ দৰে নব্য পৰম্পৰাৰ পৃষ্ঠপোষক ব্যক্তিত্ব অসমীয়া মানুহে লাভ কৰিলে। নকলেও হ'ব যে, স্বাধীনতাৰ প্ৰাক্‌কালত সংঘটিত দ্বিতীয় মহাযুদ্ধই সৃষ্টি কৰা বাতাবৰণেও অসমীয়া নাটকত বিস্তৰ প্ৰভাৱ পেলায়। এনে প্ৰভাৱে নাট্যকাৰ আৰু দৰ্শকৰ মনন আৰু চিন্তনলৈও আমূল পৰিৱৰ্তন আনে। লগতে এই কথাও ক'ব লাগিব যে, প্ৰাক্‌স্বাধীনতা স্তৰত এক পৰম্পৰা স্থাপিত হ'লেও এই সময়ছোৱাত প্ৰচলিত নাট্যধাৰাৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰসকলৰ অগ্ৰণী হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। এটা সময়ত শঙ্কৰদেৱৰ যি ভূমিকা আছিল, আজিৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত সেই ভূমিকা জ্যোতিপ্ৰসাদে পালন কৰি গৈছে। তেওঁ প্ৰকৃত অৰ্থত এগৰাকী Trend Setter নাট্যকাৰ। তেওঁৰ সৃষ্ট পৰম্পৰাই পৰৱৰ্তী সময়তো নব্য চিন্তাৰ যোগেদি নতুন পৰিৱৰ্তনৰ বাট মুকলি কৰিবলৈ সক্ষম হয়। সেইবাবেই স্বৰাজোত্তৰ নাটকক লৈ আলোচনা হ'লে আদিগুৰুৰ ৰূপত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাম ল'বই লাগিব। এই সুদীৰ্ঘ পৰিক্ৰমাত অসমীয়া নাটকে ধৰ্মীয় আৱেষ্টনিৰ পৰা মুক্ত হৈ নতুন আস্বাদৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হয়। সেই অৰ্থতে এই সময়তে প্ৰকৃত গণমাধ্যমৰ ৰূপত নাটকৰ ব্যৱহাৰো আৰম্ভ হয়। স্বাধীনতাই অসমীয়া নাট্যকাৰৰ আত্মবিশ্লেষণ, সাহস আৰু দেশপ্ৰেমৰ নব্য-নতুন বিষয় লৈ নাটক ৰচনা কৰিবলৈ প্ৰেৰণা যোগায়। এই প্ৰেৰণাৰ ফলতে অসমীয়া নাটকে সম্পূৰ্ণ এক স্বকীয় নাট্য পৰম্পৰাৰ জন্ম নিদিলেও অন্ততঃ

অসমীয়া নাটকৰ ঢৌত সুকীয়া স্তৰৰ যে সৃষ্টি কৰিলে সেয়া ধ্ৰুপ। সেইবাবে দেশৰ স্বাধীনতা অসমীয়া নাটকৰ বাবে অন্ততঃ এটা Trend setter incident নহ'লেও উত্তৰিত মননৰ পৃষ্ঠপোষক যে হৈ উঠিছিল, তাত কোনো সন্দেহ নাই।

পাদটীকা :

১। ড° শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য : *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি*, পৃঃ ১১৯
২। Birinchi Kr. Baruah : *History of Assamese Literature*, p. 148
৩। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য*, পৃঃ ৩২৫
৪। ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশী (সম্পাঃ): *অসমীয়া নাটক : পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন*, পৃঃ ৬৫-৬৬
৫। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : পূৰ্বোল্লিখিত, পৃঃ ১৬৯
৬। ড° শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য : পূৰ্বোল্লিখিত, পৃঃ ১৩২
৭। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ১৩৪
৮। Basanta Kr. Sarmah : *The Evolution of Assamese Commedy*, p. 241
৯। Maheswar Neog : *Assamese Drama and Theatre*, p. 22
১০। Basanta Kr. Sarmah : Ibid, p. 221
১১। Birinchi Kr. Baruah : *History of Assamese Literature*, p. 150
১২। Basanta Kr. Sarmah : Ibid, p. 222
১৩। ড° শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য : পূৰ্বোল্লিখিত, পৃঃ ২১১
১৪। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : পূৰ্বোল্লিখিত, পৃঃ ৩৮৬
১৫। ড° শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য : পূৰ্বোল্লিখিত, পৃঃ ২৪৩
১৬। উল্লিখিত, পৃঃ ২৫৯
১৭। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা : পূৰ্বোল্লিখিত, পৃঃ ২৭৪
১৮। Birinchi Kr. Baruah : Ibid, p. 158
১৯। ড° শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য : পূৰ্বোল্লিখিত, পৃঃ ৩০৬
২০। জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ০৭
২১। ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা : *জ্যোতি মনীষা*, পৃঃ ২৩
২২। ড° শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য : পূৰ্বোল্লিখিত, পৃঃ ৩৬৬
২৩। Birinchi Kr. Baruah : Ibid, p. 162

প্ৰাসংগিক গ্ৰন্থ :

ক) অসমীয়া

গোস্বামী, যতীন : ***অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যৰ ইতিহাস***, **তৃতীয় প্ৰকাশ, ১৯৯৫, লয়াৰ্চ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী-১**

গোঁহাই, ড° হীৰেন : *জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী*, ষষ্ঠ সংস্কৰণ, ২০০৩, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, গুৱাহাটী-২১

নেওগ, ডিম্বেশ্বৰ : *নতুন পোহৰত অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী*, ১৯৫২, গুৱনি প্ৰকাশ, গুৱাহাটী, অসম

নেওগ, মহেশ্বৰ : *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা*, সপ্তম তাঙৰণ, ডিচেম্বৰ, ১৯৮৭, চন্দ্ৰপ্ৰকাশ, টিহু, অসম

পাটগিৰী, ড° জগদীশ (সম্পাঃ) : *আধুনিক অসমীয়া নাট্যসম্ভাৰ*, প্ৰথম প্ৰকাশ, ২০০৫, অসম সাহিত্য সভা

বৰুৱা, ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ : *জ্যোতি মনীষা*, দ্বিতীয় প্ৰকাশ, ১৯৯৭, বনলতা, ডিব্ৰুগড়- ১/গুৱাহাটী- ১

বৰুৱা, শান্তনু কৌশিক (সংকলন আৰু সম্পাঃ) : *অসম অভিধান*, প্ৰথম প্ৰকাশ, ২০০১, বনলতা, ডিব্ৰুগড়- ১/গুৱাহাটী- ১

ভট্টাচাৰ্য্য, ড° শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ : *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি* তৃতীয় সংস্কৰণ, লয়াৰ্চ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী- ১

ৰাজবংশী, ড°পৰমানন্দ (সম্পাঃ): *অসমীয়া নাটক : পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন* প্ৰথম সংস্কৰণ, ১৯৯৫, অসম কলাতীৰ্থৰ হৈ চন্দ্ৰ প্ৰকাশ, গুৱাহাটী- ১

শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ : *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*, ১৯৯৩, প্ৰকাশিকা : প্ৰতিমা দেৱী, বিহাবাৰী, গুৱাহাটী- ০৮
: *অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত*, পঞ্চম প্ৰকাশ., ১৯৯১, প্ৰকাশিকা : প্ৰতিমা দেৱী, বিহাবাৰী, গুৱাহাটী- ০৮

শৰ্মা, ড° হেমন্ত কুমাৰ : *অসমীয়া সাহিত্যত দৃষ্টিপাত*, ষষ্ঠ তাঙৰণ,আগষ্ট, ১৯৯২, বীণা লাইব্ৰেৰী, গুৱাহাটী, অসম

খ) ইংৰাজী

Baruah, Birinchi Kumar : ***History of Assamese Literature*** 2003, Sahitya Academy

Neog, Maheswar : ***Assamese Drama & Theatre*** Published by the Author, 1975, Guwahati.

Sarmah, Basanta Kumar : ***The Evolution of Assamese Comedy***, 1998, Gurukul Prakashan, Guwahati.

* * *

স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া নাটক ঃ এক সমীক্ষা

ড° জগদীশ পাটগিৰী

ভাৰতৰ জৰুৰীকালীন অৱস্থা আৰু অসম আন্দোলনৰ সময়ছোৱাত অসমীয়া শিল্পী-সাহিত্যিকৰ আত্মাৰ পবিত্ৰ স্বাধীনতা যি কাৰণত শাসকবৰ্গৰ পগলা ঘোঁৰাৰ গচকত পদদলিত হৈছিল — কেতবোৰ মৌলিক একে কাৰণতে ভাৰতীয় শিল্পী-সাহিত্যিকেও ব্ৰিটিশ্ব ৰাজত্বৰ কালছোৱাত শাসকবৰ্গৰ ৰথৰ চকৰিৰ নিৰ্মম বলি হৈছিল। ফলত ভাৰতীয় সাহিত্যত এক পূৰাব নোৱাৰা শূন্যতা থাকি গ'ল। স্বাধীনতাৰ পিছত পুঞ্জীভূত বেদনা ব্যক্ত কৰাৰ বাবে স্ৰষ্টাই কিছু স্বাধীনতা পালে। ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক জীৱনত নতুন গতিৰ সঞ্চাৰ হ'ল। স্বৰাজোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যই এক নতুন গতিত উজান দিলে। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে নাট্যমঞ্চৰ পোহৰবোৰ নুমাই যায়, ফলত নাট্য সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণা ক্ষীণ হয়। স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী যুগত মঞ্চৰ আলোক-বাতিবোৰ পুনৰ জ্বলি উঠে মুক্ত জীৱনৰ নতুন পোহৰত। এই সময়ছোৱাত পৌৰাণিক নাটকৰ প্ৰভাৱ ক্ষীণ হৈ পৰে, ইয়াৰ বিপৰীতে পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই ১৯৯০ খ্ৰীঃত *জয়মতী* ঐতিহাসিক নাটকৰ জৰিয়তে কাটি দিয়া বাটৰ পদাংক অনুসৰণ কৰে — স্বাধীনতাৰ পিছত। অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকৰ বিজয়ডংকা আৰম্ভ হ'ল বুৰঞ্জীৰ নতুন ব্যাখ্যাৰে সমাজ জীৱনৰ পটভূমিত। নগাঁও নাট্য সমিতিৰ *পিয়লি ফুকন*, প্ৰবীণ ফুকনৰ *মণিৰাম দেৱান*, *লাচিত বৰফুকন*, অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ *টিকেন্দ্ৰজিৎ*, যুগল দাসৰ *১৮৫৭*, ফণী শৰ্মাৰ *ভোগজৰা*, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ *লভিতা*, সুৰেন শইকীয়াৰ *কুশল কোঁৱৰ*, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *জ্যোতিৰেখা* আদিয়ে মঞ্চত খলকনি তুলিলে। চীনা আৰু পাকিস্তানৰ আক্ৰমণৰ পটভূমিত সামন্ত যুগৰ সৰু মানুহৰ বেদনা চিত্ৰিত উত্তম বৰুৱাৰ *সৰু মানুহৰ ডোলা*, *জেৰেঙাৰ সতী*, *সৰু ৰজা ফুলেশ্বৰী* এই সময়ৰ উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। সুৰেন ভাগৱতীৰ *গোমধৰ কোঁৱৰ*, দেৱেশ শৰ্মাৰ *১৮৯৪*, ভ্ৰাম্যমাণ অনিৰ্বাণত মঞ্চস্থ ভবেন বৰুৱাৰ *কনকলতা*, *কুশল কোঁৱৰ*, আৰাধনা থিয়েটাৰত মঞ্চস্থ *ছাহজাহান* আদিও মঞ্চসফল ঐতিহাসিক নাটক। শেহতীয়াভাৱে এই লেখকৰ *মহাবীৰ লাচিত* নাটকত বুৰঞ্জীৰ নতুন ব্যাখ্যাৰে বৰ্তমান সময়ক বিশ্লেষণ কৰাৰ বিনম্ৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে। স্বৰাজোত্তৰ যুগত ঐতিহাসিক নাটকে বিস্তৃতি লাভ কৰিলেও বৰ্তমান ইয়াৰ জনপ্ৰিয়তা ক্ৰমশঃ হ্ৰাস পাইছে। অৱশ্যে

১৯৮০ চনৰ অসম আন্দোলনে বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ নতুন দৃশ্যপট পুনঃ অংকন কৰিবলৈ চেষ্টা চলোৱাত ইন্ধন যোগাইছে।

আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাস আৰম্ভ হয় সামাজিক সমস্যামূলক নাটক গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰামনৱমী*ৰ যোগেদি। ১৮৩৭ চনত সামাজিক নাটকে জনমানস আন্দোলিত কৰিব নোৱাৰিলে। স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী কালছোৱাতহে সামাজিক নাটকে ন সাজপাৰ পিন্ধি অভিলেখ সৃষ্টি কৰিলে। স্বাধীনতা লাভৰ পৰৱৰ্তী কালৰ নাটকৰ ভিতৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *লভিতা*, *খনিকৰ*, সাৰদা বৰদলৈৰ *পহিলা তাৰিখ*, *মগৰীৰৰ আজান*, অমৰেন্দ্ৰ পাঠকৰ *ইন্টাৰভিউ*, *প্ৰতিকাৰ*, অনিল চৌধুৰীৰ *প্ৰতিবাদ*, *চিৰন্তন*, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *নায়িকা নাট্যকাৰ* (১৯৭৬), *জবালা*, ফণী শৰ্মাৰ *কিয়*, অৰুণ শৰ্মাৰ *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য* (১৯৬৭), *পুৰুষ*, *জিনটি*, *আহাৰ*, *চিত্ৰৰ*, *কুকুৰনেচীয়া মানুহ*, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *জন্ম*, হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *বাঘ*, বসন্ত শইকীয়াৰ *মানুহ আৰু অসুৰ*, প্ৰফুল্ল বৰাৰ *সময়*, *বকৰাৰ সংসাৰ*, *সাঁকো*, বিনোদন শৰ্মাৰ *নাঙল* আদি উল্লেখযোগ্য গহীন সামাজিক নাটক। ফণী শৰ্মাৰ *চিৰাজ* - নাট আৰু অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত বলিষ্ঠ পদক্ষেপ। শান্তি সম্প্ৰীতিৰ উজ্জ্বলতম নিদৰ্শন *চিৰাজ* অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ধ্ৰুৱতৰা স্বৰূপ। স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী যুগত সাহিত্যৰ অন্যান্য ধাৰা যেনে কবিতা, চুটিগল্প, উপন্যাসে বিশালতা লাভ কৰিছে সেইদৰে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যই বিস্তৃতি আৰু গভীৰতা লাভ কৰিব পৰা নাই। আঙুলিৰ মূৰত গণিব পৰা কেইজনমান নাট্যশিল্পীহে এইক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য।

মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *জন্ম*ই এটা সময়ৰ চাহিদা পূৰণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। প্ৰতীকধৰ্মী এই নাটকখন প্ৰগতিশীল নাটকৰ এক নমুনা। নাটকখনিত "Stream of consciousness'ৰ প্ৰভাৱ মন কৰিবলগীয়া। বৰঠাকুৰে পৰৱৰ্তী কালত অসমৰ অন্য এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ নাট প্ৰচাৰৰ মাধ্যম ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ জৰিয়তে নাটক ৰচনা কৰি জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছে। তেখেতৰ ভ্ৰাম্যমাণত মঞ্চস্থ *শৰাগুৰিৰ চাপৰি* শান্তি-সম্প্ৰীতিৰ নিদৰ্শন। সতীশ ভট্টৰ লোক-সংস্কৃতিৰ (ওজাপালি) আধাৰত ৰচিত *মহাৰাজা* বলিষ্ঠ পৰীক্ষামূলক নাটক। সেইদৰে যুগল দাসৰ *বায়নৰ খোল*, ৰাম গোস্বামীৰ *জীৱন বৃত্ত* আদিৰ নাম এই যুগৰ উল্লেখযোগ্য পূৰ্ণাংগ নাটকবোৰৰ ভিতৰত ল'ব পাৰি।

স্বাধীনতাৰ পিছত বিশেষকৈ *ৰামধেনু*ৰ পৰৱৰ্তী (১৯৫১) যুগত ভ্ৰাম্যমাণ নাট্য আন্দোলনে প্ৰবল ৰূপ ধাৰণ কৰে। এই গোষ্ঠীৰ লগত প্ৰধানতঃ জড়িত নাট্যকাৰসকল হ'ল অচ্যুত লহকৰ, প্ৰফুল্ল বৰা, ভবেন বৰুৱা, মহেশ কলিতা, উগ্ৰ

মেনা, আব্দুল মজিদ, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ, ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া, মুনীন বৰুৱা, সেৱাব্ৰত বৰুৱা আদি। A nation is known by its theatre. কিন্তু, অসমীয়া জাতিটোক ইয়াৰ মাটিত জনম লোৱা ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰবোৰৰ জৰিয়তে জানিব পৰা হোৱা নাই। ইয়াৰ মূল কাৰণ হ'ল প্ৰায় সৰহ সংখ্যক ভ্ৰাম্যমাণৰ নাটক বঙলাৰ পৰা অনুবাদ কৰি সম্পাদনা কৰি নিজৰ ৰচনা বুলি 'বেনাৰ'ত লিখি বাঃ বাঃ লোৱাৰ প্ৰৱণতা। প্ৰফুল্ল বৰাৰ *অলংকাৰ* উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি বুলি দৰ্শক-সমাজত ধাৰণা আছে, প্ৰকৃততে *অলংকাৰ* নাটকখন বঙালী *প্ৰিয়াৰ চখে জল* আৰু অন্যান্য নাটকৰ আলমত সম্পাদিতহে। প্ৰফুল্ল বৰাই *উপপথ*ৰ দৰে সাৰ্থক নাটক এসময়ত সৃষ্টি কৰি ৰাষ্ট্ৰীয় মৰ্যাদা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। তেওঁৱেই ভ্ৰাম্যমাণৰ মঞ্চত নাটকক সৰবৰহী কৰাত বিশেষ ভূমিকা ল'লে। উপন্যাসৰ নাট্যৰূপৰ ভিতৰত 'কহিনুৰ থিয়েটাৰ'ত মঞ্চস্থ আশুতোষ মুখো'পাধ্যায়ৰ *সোণৰ কাঠি ৰূপৰ কাঠিৰ* হেমন্ত দত্তই দিয়া নাট্যৰূপ *দেৱী সন্যাসিনী*, কাঞ্চন বৰুৱাৰ *অসীমত যাৰ হেৰাল সীমা* আদি উল্লেখযোগ্য।

পদ্ম বৰকটকীয়ে মহাকবি ছেক্সপীয়েৰৰ ভালেকেইখন নাটক অসমীয়াত তৰ্জমা কৰি জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছে। বৰকটকীৰ এই জনপ্ৰিয়তা সাময়িকহে মাথোন। অসমৰ মঞ্চত বিদেশী নাটক লাগে, সেইবুলি মৌলিক নাটক সৃষ্টিৰ পিনে পিঠি দি পৰৰ সংস্কৃতিক নিজৰ সংস্কৃতিৰ বৰপীৰাত বহুওৱা মনোবৃত্তিক আমি স্বাগতম জনাব নোৱাৰো। বৰ্তমান ভ্ৰাম্যমাণ মঞ্চৰ ইতিবাচক দিশটোতকৈ নেতিবাচক দিশটোহে সক্ৰিয়। বম্বেৰ সস্তীয়া হিন্দী কথাছবি জনপ্ৰিয় হ'লেও যিদৰে আধুনিক জীৱনৰ সমস্যা প্ৰকাশ কৰাত ব্যৰ্থ হৈছে, সেইদৰে বৰ্তমান অসমৰ ভ্ৰাম্যামাণ নাট্য আন্দোলনেও অসমীয়া সমাজৰ জ্বলন্ত প্ৰতিচ্ছবি প্ৰতিফলন কৰাৰ বিপৰীতে সস্তীয়া হিন্দী ছবিৰ কলা-কৌশল, পোহৰৰৰ ইন্দ্ৰজালেৰে অৰ্থ আহৰণ কৰাত ব্যস্ত হৈ পৰিছে। অৱশ্যে অচ্যুত লহকৰৰ 'নটৰাজ থিয়েটাৰ'ত মঞ্চস্থ *এৰিণা*, ভবেন বৰুৱাৰ 'অনিৰ্বাণ থিয়েটাৰ'ত মঞ্চস্থ *কনকলতা*, *দেউতা*, ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'আৱাহন থিয়েটাৰ'ত মঞ্চস্থ *নীলকণ্ঠ*, *ৰামধেনু*, *সমুদ্ৰ মন্থন*, *পৰমানন্দ*, *শতাব্দী*, ড° জগদীশ পাটগিৰীৰ *চিহ্নযাত্ৰা*, *শিলালিপি*, মুনীন বৰুৱাৰ *কালশঙ্খ*, *সোণ সৰা সপোন*, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *মুখ্যমন্ত্ৰী*, *মাজনিশাৰ চিঞৰ* আদি গুৰুত্বপূৰ্ণ কালচেতনাৰ নাটক। স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী যুগত ভাৰতীয় তথা বিদেশী বিভিন্ন ভাষাৰ প্ৰখ্যাত কিছু সংখ্যক অনূদিত, অভিযোজিত আৰু সম্পাদিত নাটকেও অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ উজানত অৰিহণা যোগায়। অনূদিত আৰু সম্পাদনা কৰা নাটসমূহৰ ভিতৰত চন্দ্ৰ চৌধুৰীৰ *গংগা যমুনা*, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *ৰজা ইডিপাছ* আৰু *অথেল'*, *কলহংসী*, পদ্ম বৰকটকীৰ *ডলছ হাউছ*, ড° মহেন্দ্ৰ

ৰবাৰ *ভূত*, ৰাম গোস্বামীৰ *পিঞ্জৰা*, ড° শৈলেন ভৰালীৰ *গড়োৰ প্ৰত্যাঘাত*, বসন্ত তালুকদাৰৰ *এখন আকাশ অলেশ তৰা*, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *সম্ৰাট*, দুলাল ৰয়ৰ *চৰকাৰী ইন্সপেক্টৰ*, *ভলা জন্যাজয়*, *ফাতেমা বিবিৰ ঘৰ* আদি উল্লেখযোগ্য।

স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী যুগত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যই একাংকিকাৰ জৰিয়তেহে আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। নতুন আংগিক, কলা-কৌশল সূক্ষ্মাতি সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ কেইবাখনো এই শ্ৰেণীৰ নাটকত পৰিলক্ষিত হয়। এনেকুৱা নাটকৰ ভিতৰত ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ *বাওনা*, *পুতলানাচ*, বিনোদ শৰ্মাৰ *চিলিম*, আলি হাইদৰৰ *এটি চোলাৰ কাহিনী*, *অহৈতুকী স্বদেশপ্ৰীতি*, প্ৰফুল্ল বৰাৰ *চাবুক*, শম্ভু গুপ্তাৰ *বৃত্তৰ ভিতৰত আমি*, অৰুণ গোস্বামীৰ *আজি*, সুভ্ৰস শৰ্মাৰ *ভয়েৰী*, ড° জগদীশ পাটগিৰীৰ *কুৰি শতিকাৰ নৱম দশক আৰু আমি*, *অভিযাত্ৰা*, *অজগৰ* আদি উল্লেখযোগ্য। সেইদৰে অনাতঁৰ নাটকেও এই যুগত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ব্যাপ্তি আৰু গভীৰতা দানত বিশেষভাৱে অৰিহণা আগবঢ়াইছে।

প্ৰাক্ স্বাধীনতাৰ কালছোৱাত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ওপৰত পাশ্চাত্য আৰু বঙলা সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট। এই সময়ছোৱাত ৰচনা-ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত ছেক্সপীয়েৰীয়ান কলা-কৌশলৰ প্ৰভাৱ বিশেষভাৱে প্ৰণিধানযোগ্য। কিন্তু স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী যুগত ছেক্সপীয়েৰীয়ান কলা-কৌশলৰ বিপৰীতে বিশ্বৰ সমসাময়িক নাট্য প্ৰবাহ অস্তিত্ববাদ (Existentialism), উদ্ভট ৰীতি, (The Theatre of the Absurd), হেনৰিক ইবচেনৰ বাস্তৱবাদ, সামাজিক বাস্তৱবাদ (Social realism), চেতনা প্ৰবাহ (Stream of Consciousness), অভিব্যক্তিবাদ (Expressionism), প্ৰতীকবাদ (Symbolism), বাৰ্টল ব্ৰেখটৰ Epic Theatre আদিৰ প্ৰভাৱে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত নতুন হেন্দোলনি তোলে। এই যুগৰ পৰাই অসমীয়া নাটকৰ মূলধাৰা পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক বিষয়বস্তুৰ আধাৰত ৰচনা কৰা পদ্ধতিৰ সলনি হয় আৰু সমাজ জীৱনৰ ঘাত-প্ৰতিঘাত, দ্বন্দ্ব, আধুনিক জটিল মানসিকতাৰ স্পষ্ট প্ৰতিফলন ঘটে। ৰচনাশৈলী বা ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰতো আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটে। পূৰ্বৰ পঞ্চাংক নাটৰ সলনি পৰৱৰ্তী কালত তিনি অংকতে নাটকৰ সামৰণি পৰিবলৈ ধৰে। আনকি কিছু কিছু ক্ষেত্ৰত দৃশ্য বিভাগ নোহোৱাকৈ নাটকৰ গাঁথনি পদ্ধতি চলে। এইদৰে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ধাৰা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেৰে আগবাঢ়িছে।

দেশে স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ পিছত ১৯৫৯ চনত দিল্লীত National School of Drama প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ লগে লগে আব্ৰাহাম আলকাজি প্ৰমুখ্যে পৰিচালকসকলে ভাৰতীয় থিয়েটাৰৰ সন্ধানত ব্ৰতী হয়। ব্ৰেখটীয় পদ্ধতি ভাৰতত সমাদৃত হোৱাৰ লগে

লগে লোক-নাট্যৰ গুৰুত্ব বাঢ়ি যায়। ফলত লোক-নাট্যৰ বৰ্ণনামূলক পদ্ধতি (Narrative technique of the folk theatre) সূত্ৰধাৰী নৃত্য-গীত অৰ্থপূৰ্ণভাৱে আমাৰ নাট্য মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰে। এই ক্ষেত্ৰত আলকাজিয়ে দিল্লীৰ ফিৰোজশ্বাহ কোটলাত মুক্তাংগন মঞ্চত পৰিচালনা কৰা ধৰ্মবীৰ ভাৰতীৰ *অন্ধযুগ* সবাতোকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ। পশ্চিমবংগত শম্ভু মিত্ৰই ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ নাটকসমূহ নতুন পদ্ধতিৰে প্ৰযোজনা কৰি প্ৰকৃত ভাৰতীয় থিয়েটাৰৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ মন আকৃষ্ট কৰে। কেৰেলাত কে. এন. পান্নিকৰে কূট্টিয়তম লোকশৈলীৰে নাট মঞ্চস্থ কৰি প্ৰকৃত ভাৰতীয় থিয়েটাৰৰ প্ৰতি দৰ্শকক আকৃষ্ট কৰে। সেইদৰে গিৰীশ কাৰ্নাডৰ *হয়বদন*, বিজয় তেণ্ডুলকাৰৰ *ঘাচিৰাম কটোৱাল*, চন্দ্ৰশেখৰ কম্বৰৰ *জো কুমাৰ স্বামী*, *সন্ধ্যাকলয়* কেতন মেহতাৰ *ভৱানী ভৱাই*, ৰতন থিয়ামৰ *চক্ৰব্যূহ*, হবিব তনবীৰৰ *চৰণদাস চোৰ* আদি নাটকেৰে লোক-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি জনগণক আকৃষ্ট কৰি তোলে।

ভাৰতীয় নাটকৰ লেখীয়াকৈ অসমীয়া নাটকেও বিশেষকৈ ষাঠিৰ দশকৰ শেষৰ পৰা বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেৰে আগবাঢ়িছে। এইসকলৰ ভিতৰত সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *জবালা* (১৯৭৬), *নায়িকা-নাট্যকাৰ*, *মৃণালমাহী* (১৯৭৭); অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ*, *চিঞৰ*, *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য*, *পুৰুষ*, *বুৰঞ্জীপাঠ*; বসন্ত শইকীয়াৰ *মৃগতৃষ্ণা* (১৯৭২) *মানুহ*, *অসুৰ*; মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *আজান*, *পিতামহৰ শৰশয্যা*, *মুখ্যমন্ত্ৰী*; প্ৰফুল্ল বৰাৰ *বান*, *তেজীমলা*; হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *মমৰ ঘৰ*, আব্দুল মজিদৰ *চোৰ*, আনন্দ মোহন ভাগৱতীৰ *দুঃশাসন*, *জতুগৃহ*; যোগেন বায়নৰ *কামধেনু*, বসন্ত ভট্টাচাৰ্য্যৰ *কল্লোল*, অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ *উত্তৰ পুৰুষ*, *পূজনীয় দেউতা*; সতীশ ভট্টৰ *মহাৰাজা*, যুগল দাসৰ *বায়নৰ খোল*, ড° জগদীশ পাটগিৰীৰ *অজগৰ*, *অভিযাত্ৰা*, *শ্ৰীকৃষ্ণ*, *অৰ্জুন আৰু গাণ্ডীৱ*, *দ্ৰৌপদী*, *অগস্তি যাত্ৰা*, *তৰালীৰ আকাশ*, *নৰকুণ্ড*, *মহাবীৰ লাচিত* আদি; আলি হাইদৰৰ *ধুমুহা পখীৰ নীড়*, কৰুণা ডেকাৰ *লুইত কন্যা*, প্ৰমোদ দাসৰ *হনুমান সাগৰ বান্ধা চাও*, ফণী তালুকদাৰৰ *অগ্নি পৰীক্ষা*, কৰুণা ডেকাৰ *চং*, ৰফিকুল হুছেইনৰ *কৌৰৱ-পাণ্ডৱ*, ৰাজীৱ ফুকনৰ *ঐ ঐ ৰমানী*, মুনীন ভূঞাৰ *হাতী আৰু ফান্দী* আদি। উল্লিখিত নাট্যকাৰসকলৰ উপৰি অজিত বৰঠাকুৰ, অৰূপ বৰঠাকুৰ, ভূপেন গোস্বামী (*ক্ৰান্তি কালৰ গদ্য*, *কুশল কোঁৱৰ*) আদি ভালেমান নবীন-প্ৰবীণ নাট্যকাৰে সমকালীন নাট্য সাহিত্যৰ ভঁৰাললৈ মৌলিক অৱদান আগবঢ়াইছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ পিছত আধুনিক অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য প্ৰাণ প্ৰাচুৰ্যৰে অধিক জীপালহে হ'ব ধৰিছে। অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্যশিল্পত যি কালচেতনা, বৈপ্লৱিক দৃষ্টিভংগী, বলিষ্ঠ জীৱন দৰ্শন, পৰ্যবেক্ষণ, মননশীল দৃষ্টিভংগী নিটোল ৰূপত

প্ৰকাশ পাইছে — তেওঁৰ উত্তৰ পুৰুষৰ বহুতৰে নাট্য-সাহিত্যত সেইটোৰ অভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। মহৎ নাট্য সৃষ্টিৰ বাবে প্ৰয়োজন প্ৰখৰ মঞ্চমুখী মন এটাৰ। এই মন অবিৰত চিন্তাৰত হ'ব লাগিব মঞ্চৰ পোহৰত। তুলনামূলকভাৱে অন্যান্য সাহিত্য সৃষ্টিতকৈ নাট্য সৃষ্টি জটিল কাম। ইয়াৰ বাবে উপযুক্ত প্ৰতিভাৰ প্ৰয়োজন। দুখৰ বিষয় বিভিন্ন কাৰণত অসমত কিছু সংখ্যক প্ৰতিভাশালী লোকে নাট্য সৃষ্টিত আত্মনিয়োগ কৰাৰ বাহিৰে বেছিভাগেই এই প্ৰকাৰ শিল্পলৈ অনীহাহে প্ৰকাশ কৰা দেখা যায়। অসমীয়া প্ৰকাশিত নাটকৰ সংখ্যাও আঙুলি মূৰত গণিব পৰা। সৰ্বসাধাৰণ দৰ্শকৰ উপৰি বিশিষ্ট চিন্তাশীল লেখকেও নাটকক বৰ্তমানেও অকল মঞ্চৰ ওপৰত প্ৰদৰ্শিত Night Show বুলিয়ে ভাবি আছে। আমি দৃঢ়তাৰে ক'ব খোজো গল্প, উপন্যাসৰ দৰে নাটকৰ এক বিশেষ মূল্য আছে, যি মূল্য মঞ্চৰ প্ৰেক্ষাগৃহৰ পৰিমণ্ডলতে আবদ্ধ নহয় — এই মূল্য পঢ়ি পোৱা মূল্য — যি মূল্য গল্প, উপন্যাসৰ সমপৰ্যায়ৰ। প্ৰকাশক-দৰ্শক-পাঠকৰ হৃদয় দৰবাৰত এনেকুৱা গভীৰ মূল্যবোধ গঢ়ি তুলিব পাৰিলেহে অসমত সঘনে উচ্চাৰিত নাট্য আন্দোলনৰ গতি ক্ষিপ্ৰতৰ হ'ব।

* * *

অসমীয়া একাংকিকাৰ গতি-প্ৰকৃতি ঃ এটি অৱলোকন

ড° অপূৰ্ব বৰা

অসমীয়া একাংকিকাৰ এক সমৃদ্ধময় ঐতিহ্য আছে। কিন্তু এই ঐতিহ্যৰ এক সঠিক মূল্যায়ন কৰাটো জটিল কাৰবাৰ। ইয়াৰ প্ৰথম কাৰণটো হ'ল, অসমীয়াত আনুমানিক কেইবাশও একাংকিকা আজি পৰ্যন্ত ৰচিত হৈছে যদিও সেইবোৰ কিন্তু ছপা ৰূপত পাবলৈ টান। ইয়াৰো নিশ্চয় কাৰণ নোহোৱা নহয়। সাধাৰণতে একাংকিকাবোৰ ৰচিত হয় মঞ্চত অভিনয়ৰ কাৰণে। অভিনয় কৰাৰ পাছত সেই নাটকখনক ছপাৰূপ দিবলৈ যেনে ধৰণৰ উদ্যোগ গ্ৰহণ কৰিব লাগে অসমত তেনে উদ্যোগৰ অভাৱ দেখা যায়। ফলত বহুতো মান বিশিষ্ট একাংকিকাৰ আয়ুস-কাল মঞ্চস্থ হোৱাৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰশীল। এখন নাটক মঞ্চৰ পৰা নিৰ্বাসিত হৈ পৰাৰ লগে লগে তাৰ মৃত্যু অৱধাৰিত হৈ পৰে। স্বাভাৱিকভাৱেই এসময়ত বিভিন্ন মঞ্চত সমাদৰ লাভ কৰা কিছুমান নাটকৰ বিষয়বস্তু সময়ৰ পটভূমিত অপ্ৰাসংগিক হৈ পৰে। আৰু সেই নাটকখনৰ পাণ্ডুলিপি কেতিয়াবা অন্যৰ হাতত থকাতো দূৰৰে কথা লেখকৰ হাততো পোৱা নাযায়। সেয়েহে অসমৰ একাংকিকাৰ প্ৰণালীবদ্ধ আলোচনা কৰাতো সম্ভৱ নহয়। আনহাতেদি দেখা যায় যে, যদিও অসমত নাট্য সাহিত্যৰ বিকাশত এই একাংকিকাসমূহে বিশেষ ভূমিকা পালন কৰিছে তথাপিও নাট্য সাহিত্যৰ এই বিশেষ ধাৰাটো আমাৰ সমালোচকসকলৰ দ্বাৰা একপ্ৰকাৰ উপেক্ষিত বুলিয়েই ক'ব পাৰি। নাট্য সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীকেইখনত এই নাট্যধাৰাটোৰ বিশদ আলোচনা হোৱা দেখা নাযায়। এনেবোৰ সীমাবদ্ধতাৰ মাজেৰেই অসমীয়া একাংকিকাৰ গতি প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে আলোচনা কৰাৰ এয়া এক নিঃকিন প্ৰয়াসহে বুলিব পাৰি।

একাংকিকা শব্দটোৰ ব্যুৎপত্তিগত অৰ্থলৈ চালে ই সংস্কৃত ৰূপকৰ অন্যতম বিভাগ 'অংক' আৰু শংকৰদেৱৰ 'অংকীয়া' শব্দৰ সংমিশ্ৰণত সৃষ্টি হোৱা যেন লাগে যদিও ঘটনাৰ বিস্তৃতি আৰু আয়তনৰ ফালৰ পৰা ইয়াক মাধৱদেৱৰ 'ঝুমুৰা' শ্ৰেণীৰ নাটসমূহৰ লগতহে ৰিজাব পাৰি। কিন্তু অসমীয়া একাংকিকা নাটকৰ ক্ৰমটোক আমি আধুনিক যুগৰ পৰাহে টানি আনিব পাৰো।

প্ৰকৃতাৰ্থত একাংকিকাৰ ধাৰণাটো অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ পাশ্চাত্যৰ পৰা অহা। ব্ৰিটিশ্বৰ অসম আগমনৰ পাছৰ পৰা অসমীয়া সাহিত্যলৈ পাশ্চাত্য চিন্তা-চেতনাৰ আগমনৰ যি বাতায়ন মুকলি হৈছিল, সেই বাতায়নেদিয়েই যে একাংকিকা নামধাৰী এই নাটকবিধ সোমাই আহিছিল সেয়া নিশ্চিত। অসমীয়া একাংকিকাৰ পূৰ্বপুৰুষৰ পম খেদি বহুতো সমালোচকে বেজবৰুৱাৰ প্ৰহসনধৰ্মী হাস্যৰসাত্মক নাটসমূহৰ কাষ চাপিব খোজে যদিও এই সম্পৰ্কে বহুতৰ আপত্তিও নথকা নহয়। তথাপিও আয়তনৰ স্বল্পতা, ঘটনা-বিন্যাসৰ প্ৰকৃতি আদিলৈ চাই সেই কেইখন নাটকতে একাংকিকাৰ উকমুকনিটো ধৰা পৰে। অৱশ্যে বেজবৰুৱাই 'চ'ৰাঘৰীয়া ভাৱনা' বুলি ৰচনা কৰা *পদ্মৰৰ ৰজা* নামৰ খেমেলীয়া নাটখনকে প্ৰথম একাংকিকা বুলি বহুতে অসমীয়া একাংকিকাৰ ক্ৰমটো টানি আনিব খোজে। ১৯১৮ চনত ৰচনা কৰা এই একাংকিকাখন প্ৰথমতে *বাঁহীৰ* ৯ম বছৰ ৩য়-৪ৰ্থ সংখ্যাত প্ৰকাশ পাইছে।

বেজবৰুৱাৰ সমসাময়িক পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, শৰৎচন্দ্ৰ গোস্বামী আদি লেখকসকলৰ হাততো দুই এখন একাংকিকাৰ কাষ চপা নাটক ৰচিত হৈছিল। কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশক মানলৈকে প্ৰায় কুৰিখনমান একাংকিকা ৰচিত হৈছিল বুলি নাট্য-সমালোচক শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যদেৱে উল্লেখ কৰিছে। (*অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি* - পৃঃ ৪৬৯) কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশকৰ পৰা স্বাধীনতাৰ সময়লৈকে একাংকিকা ৰচনাত হাত দিয়া মুষ্টিমেয় নাট্যকাৰ কেইজন হ'ল লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা আৰু শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য।

লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাই *আৱাহনৰ* পাতত একাংকিকাধৰ্মী কেইখনমান নাট ৰচনা কৰিছিল। *প্ৰজাপতিৰ ভুল*, *বিচাৰ*, *কবিৰ মৃত্যু*, *আত্মসন্মান*, *দেশৰ কথা* আদি এনে কেইখনমান নাটক। ইয়াৰ প্ৰায়কেইখন নাট *আৱাহনত* প্ৰকাশ পাইছিল। সমসাময়িক সমাজ জীৱনৰ সমস্যা, মধ্যবিত্তীয় শ্ৰেণীৰ ভণ্ডামি আদিৰ চিত্ৰ লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ একাংকিকাবোৰৰ মাজত প্ৰতিফলিত হৈছে। কোনো কোনো সমালোচকে লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ নাটকসমূহক একাংকিকাৰ শাৰীত থ'ব বিচাৰে যদিও লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ নাটকসমূহক গঠন-ৰীতিৰ ফালৰ পৰা বিশুদ্ধ একাংকিকাৰ শাৰীত থ'ব নোৱাৰি।

এই সময়ৰ এজন উল্লেখযোগ্য নাট্যকাৰ হ'ল শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য। তেওঁৰ কেইবাখনো একাংকিকা আলোচনীৰ পাতত বিশেষকৈ *আৱাহন*, *ৰংঘোচনা*, *জয়ন্তী*, *বাঁহীৰ* পাতত প্ৰকাশ হৈ পৰৱৰ্তী কালত সংকলন হিচাপে প্ৰকাশ পাইছিল। ভট্টাচাৰ্য্যৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাট হ'ল – *বস্তি*, *জাগ্ৰত দেৱতা*, *বলা পাহৰি*, *মিঃ চিকৰা*, *আৱিষ্কাৰ*, *অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত*, *৪৩ চনৰ চোৰ*, *আজিলৈ ইমানতে*, *ওৰণি*,

আধাকেচেলুৱা আদি। ভট্টাচাৰ্য্যৰ এনে নাটসমূহ *এক অঙ্কীয়া নাটকৰ শৰাই*, *এক অঙ্কীয়া নাট-মালা* (১ম, ২য়, ৩য়, ভাগ)ত সংকলিত হৈছে। ভট্টাচাৰ্য্যৰ নাটকেইখনত হাস্যৰস সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস আছে। সমসাময়িক সমাজৰ সামাজিক সমস্যাও ভট্টাচাৰ্য্যৰ দুই-এখন নাটত প্ৰতিফলিত হৈছে।

প্ৰাক্ স্বাধীনতাৰ সময়তে ৰচিত হোৱা দুখন উল্লেখযোগ্য একাংকিকা হ'ল – সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *কল্পনাৰ মৃত্যু* (১৯৪০) আৰু ৰমেশ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *মনালিছা* (১৯৩৭)। বাস্তৱ আৰু কল্পনাৰ মাজত যি সংঘাত তথা ব্যৱধান তাৰ চিত্ৰ *কল্পনাৰ* মৃত্যুত প্ৰকাশ পাইছে। "পুৰুষৰ পৌৰষত্বৰ মাজতহে নাৰীয়ে শ্ৰদ্ধা সন্মানৰ থল বিচাৰি পায়" – এই সত্যটোকেই নাটকখনত দাঙি ধৰিব বিচৰা হৈছে।

ৰমেশ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *মনালিছা* এখন অনুবাদ নাটক। নাটকখনৰ মূল লেখক স্পেইন দেশৰ জেচিণ্টো বেনাভেন্ট্ (Jacinto Benavente)। কলাৰ বাবেই যে কলাৰ প্ৰয়োজন এই সত্যটোকেই নাটকখনৰ জৰিয়তে প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ নাট্যকাৰে প্ৰয়াস কৰিছে। স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী সময়ত অসমত একাংকিকাৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰ পূৰ্বৰ তুলনাত দ্ৰুতভাৱে হ'বলৈ ধৰিলে। ইয়াৰ লগত কেইবাটাও ঘটনা-পৰিঘটনা জড়িত হৈ পৰিল। স্বাধীনতাৰ আগে-পাছে অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত দুই-এখনকৈ কলেজ প্ৰতিষ্ঠা হ'বলৈ ধৰিলে। এই কলেজবোৰৰ বিভিন্ন অনুষ্ঠানত বিশেষকৈ বাৰ্ষিক প্ৰতিযোগিতাত একাংকিকা প্ৰদৰ্শন হ'বলৈ ধৰিলে। এই নাটকবোৰ সাধাৰণতে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলৰ দ্বাৰা ৰচিত, পৰিচালিত আৰু অভিনীত হৈছিল। ফলত স্বাধীনতাৰ পাছত অসমত একাংকিকা ৰচনাৰ এক নতুন উদ্দীপনাৰ সৃষ্টি হৈছিল। তেনে সময়তে ঘটা এটা ঘটনাই এই উদ্দীপনালৈ এক জোৱাৰ আনিলে। সেয়া হ'ল ১৯৫৬ খ্ৰীষ্টাব্দত ভোলা কটকীৰ *বিভ্ৰাট* নামৰ নাটকখনে আন্তঃ মহাবিদ্যালয় যুৱ উৎসৱত প্ৰথম পুৰস্কাৰ লাভ কৰে। প্ৰায় একে সময়তে ১৯৫৯ খ্ৰীষ্টাব্দত প্ৰতিষ্ঠিত হয় 'সদৌ অসম একাঙ্ক নাট সন্মিলন'। পাছত ১৯৬৭ চনৰ পৰা এই অনুষ্ঠানে 'অসম নাট্য সন্মিলন' নাম লয়। এই অনুষ্ঠানে অসমত একাংকিকাৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰত বিশেষ ভূমিকা পালন কৰিলে। আকৌ এই সময়তে 'গুৱাহাটী অনাতঁৰ কেন্দ্ৰ' প্ৰতিষ্ঠা হ'ল। ৰেডিঅ'ৰ নাট্যানুষ্ঠানত প্ৰচাৰিত বহুতো নাটক একাংকিকা লক্ষণযুক্ত।

স্বাধীনতাৰ পাছত একাংকিকাৰ বিকাশৰ এটা কাৰণ হ'ল – দীঘল নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ সকলো কলাকুশলী অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ সুবিধা নোহোৱা হ'ল। সেয়ে অভিনয়ৰ সহজাত হেঁপাহ পূৰণ কৰিবৰ কাৰণে তেওঁলোকে একাংকিকাৰ কাষ চাপিল। তদুপৰি পূৰ্ণ দৈৰ্ঘৰ নাট এখনৰ প্ৰস্তুতিৰ কাৰণে যিমান সময় আৰু অৰ্থৰ

প্ৰয়োজন একাংকিকা এখনৰ কাৰণে সিমান সময় আৰু অৰ্থৰ প্ৰয়োজন নহয়।

স্বৰাজোত্তৰ কালত অসমীয়া একাংকিকাৰ বিকাশত অৰিহণা যোগাইছিল কেইবাখনো অনুবাদ একাংক নাটকে। অসমৰ নাট্যকাৰসকলে এই সময়ত কেইবাখনো বিশ্ববিখ্যাত একাংকিকা অসমীয়া ভাষালৈ অনুবাদ কৰি অসমীয়া একাংকিকাৰ পৰিসৰ বিস্তৃত কৰি পেলালে। এনেদৰে অনুবাদ হোৱা কেইখনমান নাটক হ'ল, ১৯৪৬ চনত উগ্ৰ কটকীয়ে কৰা এন্টন চেকভৰ *ষ্ট্ৰাইক* নাটকৰ অসমীয়া অনুবাদ, চেকভৰ *দা প্ৰপ'জেলৰ* অজিত সিংহই কৰা অনুবাদ *প্ৰস্তাৱ*, *দা বিয়েৰ* নাটকৰ মুনীন শৰ্মাই কৰা অনুবাদ *বীয়েৰ* আৰু ত্ৰৈলোক্য খাউণ্ডে কৰা অনুবাদ *বোন্দাপৰ*, ইংৰাজ নাট্যকাৰ ষ্টেইনী হফটনৰ *ডিয়েৰ ডিপাৰটেড* নাটকখনৰ সুৰেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াই কৰা অনুবাদ *প্ৰেতাত্মাৰ পৰিদৰ্শন*, যোগেন চেতিয়াই কৰা অনুবাদ *চেনেহৰ সৌঁতা*, আৰু প্ৰফুল্ল বৰুৱাই কৰা অনুবাদ *পিতৃ বিয়োগ*, আইৰিছ মহিলা নাট্যকাৰ লেডী গ্ৰেগৰীৰ *ৰাইডিং অব দা মুন* নাটকখনৰ প্ৰফুল্ল দত্ত গোস্বামীয়ে কৰা অনুবাদ *জোনৰ পোহৰ* ইত্যাদিয়েই প্ৰধান। এই অনুবাদ একাংকিকাসমূহে অসমৰ নাট্যজগতত এক নতুন জোৱাৰৰ সৃষ্টি কৰিলে। বাস্তৱিকতে স্বাধীনতাৰ আগে পাছে অসমৰ নাট্যজগতত একাংকিকাৰ যি পটভূমি নিৰ্মাণ হৈছিল সেয়া সম্ভৱ হৈছিল এই অনুবাদ একাংকিকাসমূহৰ জৰিয়তেহে।

এনেদৰে স্বাধীনতৰ পৰৱৰ্তী সময়ত সংঘটিত ওপৰত উল্লেখ কৰা ঘটনাকেইটাই অসমত একাংকিকাৰ বিকাশত বিশেষ ভূমিকা পালন কৰিলে। ফলত স্বাধীনতাৰ পূৰ্বৰ সময়ত চালুকীয়া অৱস্থাত থকা অসমীয়া একাংকিকাই স্বাধীনতৰ পৰৱৰ্তী সময়ত সবল ৰূপত বিকশিত হ'বলৈ ধৰিলে। আকৌ স্বাধীনতাৰ পাছত আমাৰ সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰখনলৈকো এক নতুন জাগৰণ আহিল। সেই সময়ত বিভিন্ন উপলক্ষত বিভিন্ন অনুষ্ঠানত সাংস্কৃতিক কাৰ্যসূচীও অনুষ্ঠিত হৈছিল। এই কাৰ্যসূচীবোৰৰ মাজত একোখন একাংকিকা সংযোজিত হোৱাটো একপ্ৰকাৰ বাধ্যবাধক হৈ আছিল। এনেদৰেও একাংকিকালৈ এক নতুনৰ ঢৌ আহিছিল স্বৰাজোত্তৰ কালত।

এই সময়ত একাংকিকাৰ বিকাশত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰা এটা ঘটনা হ'ল – স্বৰাজোত্তৰ কালত অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে অনুষ্ঠিত হোৱা একাংকিকাৰ প্ৰতিযোগিতাসমূহ। 'অসম নাট্য সন্মিলন'-এ এই ক্ষেত্ৰত বাটকটীয়াৰ ভূমিকা পালন কৰিছিল আৰু পৰৱৰ্তী সময়ত অসমৰ বিভিন্ন অনুষ্ঠানে এই প্ৰতিযোগিতাসমূহ অনুষ্ঠিত কৰি অসমীয়া একাংকিকাক বিশেষ গতি প্ৰদান কৰিছিল। তেনে কেইটামান একাংকিকাৰ প্ৰতিযোগিতা হ'ল – বিশ্বনাথ চাৰি আলিত অনুষ্ঠিত 'সূৰ্য বৰা সোঁৱৰণী একাংকিকা নাট প্ৰতিযোগিতা', গুৱাহাটীৰ 'জ্যোতিৰূপা একাংকিকা নাট প্ৰতিযোগিতা', নামৰূপত

অনুষ্ঠিত 'বিষ্ণুৰাভা আৰু আনন্দিৰাম দাস সোঁৱৰণী একাংক নাট প্ৰতিযোগিতা', উত্তৰ লক্ষীমপুৰত অনুষ্ঠিত 'মিনাৰাম শইকীয়া সোঁৱৰণী একাংক নাট প্ৰতিযোগিতা', ধেমাজিৰ 'পদ্মনাথ সোঁৱৰণী একাংক নাট প্ৰতিযোগিতা', বিহপুৰীয়াৰ 'যোগ বৰুৱা সোঁৱৰণী একাংক নাট প্ৰতিযোগিতা', দুলীয়াজানৰ 'দেৱেন্দ্ৰ নাথ আচাৰ্য সোঁৱৰণী নাট প্ৰতিযোগিতা', 'মঞ্চমৈত্ৰী', মৰাণ নাট্যসমাজে অনুষ্ঠিত কৰা 'নাট প্ৰতিযোগিতা', বৰপেটাৰ ৰংঘৰ ক্লাবে অনুষ্ঠিত কৰা 'সদৌ অসম একাংক নাট প্ৰতিযোগিতা', যোৰহাটৰ 'মানসপ্ৰতিম বৰুৱা সোঁৱৰণী একাংক নাট প্ৰতিযোগিতা', কৰঙাত অনুষ্ঠিত 'সদৌ অসম একাংক নাট প্ৰতিযোগিতা' ইত্যাদি।

স্বৰাজোত্তৰ কালত যিসকল নাট্যকাৰে একাংকিকাৰ জগতখনলৈ অৰিহণা যোগাইছিল তেওঁলোকৰ ভিতৰত উল্লেখনীয় নাট্যকাৰসকল হ'ল – প্ৰবীন ফুকন, লক্ষ্মীধৰ চৌধুৰী, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা, ফণী তালুকদাৰ, গিৰিশ চৌধুৰী, অমৰেন্দ্ৰ পাঠক, ড° বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য, অনিল চৌধুৰী, যোগেন চেতিয়া, অৰুণ শৰ্মা, ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া, আব্দুল মজিদ, ড° অখিল চক্ৰৱৰ্তী, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ, ড° চন্দ্ৰধৰ চমুৱা, অৰুণ গোস্বামী, ড° নগেন শইকীয়া, ড° অৰূপ চক্ৰৱৰ্তী, শম্ভু গুপ্তা, সেৱাব্ৰত বৰুৱা, ৰঞ্জিত শৰ্মা, দেউতি বৰুৱা, ভবেন বৰুৱা, আলি হাইদৰ, ৰত্ন ওজা, নিৰ্মলপ্ৰভা বৰদলৈ, হিমেন বৰঠাকুৰ, বিনোদ শৰ্মা, কৃষ্ণ ৰায়মেধি, ড° পুষ্প গগৈ. কৰুণা ডেকা, ঘন শইকীয়া, ৰফিকুল হোছেইন, সমৰেশ চক্ৰৱৰ্তী, পুণ্য শইকীয়া, কুশলকৃষ্ণ দেৱগোস্বামী, বলীন বৰগোহাঞি, জয়ন্ত বৰুৱা, কৃষ্ণকমল ভৰালী, দীপক ভূঞা, দেৱব্ৰত বৰঠাকুৰ, পংকজজ্যোতি ভূঞা, মনোৰঞ্জন ফুকন, হেমন্ত বৰপাত্ৰ গোহাঁই, ড° অৰূপ বৰঠাকুৰ, ড° অনিল শইকীয়া, শিৱানন্দ কাকতি, নৰেন পাটগিৰি, লিয়াকৎ আলি, ভৱ পূজাৰী, প্ৰশান্ত বৰা, ৰাজীৱ ফুকন, দীপক গগৈ, চন্দ্ৰ মুদৈ, দেৱব্ৰত মহন্ত, সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ, মনোজ গোস্বামী, অতনু ভূঞা, জেতবন বৰুৱা, হৰেণ শইকীয়া, ড° জগদীশ পাটগিৰী, অজিত বৰঠাকুৰ, ভায়ামামা, জিষ্ণু ভট্টাচাৰ্য্য, নৱজ্যোতি বৰা, মৃণাল কুমাৰ বৰা, নিৰ্মল কুমাৰ দাস, প্ৰাণজিত বৰুৱা, জয়ন্ত ৰাজগুৰু, বনমালী ভূঞা, জ্যোতিপ্ৰসাদ দাস, প্ৰশান্ত কুমাৰ দাস, ৰাজীৱ গগৈ, জয়ন্ত ডেকা, ৰাতুল ভূঞা, সুশীল ডেকা, বিৰাজ ভূষণ বৰা, বসন্ত গ'নিকৰ, বিশ্বজিৎ বৰঠাকুৰ, দিলীপ কুমাৰ বৰা, মৃদুল শৰ্মা, গৌতম বৰা, পংকজ চেতিয়া, প্ৰশান্ত বৰা, দেৱজিৎ গগৈ, কৃষ্ণ ভূঞা ইত্যাদি।

স্বৰাজোত্তৰ কালৰ অসমীয়া একাংকিকাৰ প্ৰথম স্তৰৰ নাট্যকাৰ হিচাপে প্ৰবীন ফুকনৰ নাম স্মৰণীয়। তেওঁৰ *ত্ৰিতৰঙ্গ* নামৰ তিনিখন একাংক নাটৰ একত্ৰ সংকলন আছে। ইয়াত সংকলিত তিনিখন একাংকিকা হ'ল ক্ৰমে – ***কেৰিৱালা***, ***তমসা ৰাতি***

আৰু *চকৰি*। ইয়াৰে *তমসা ৰাতি* নাটকখনত মানুহৰ মনস্তাত্ত্বিক দিশ এটাৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰা হৈছে। এজন বন্ধুৰ বিধবা মাকৰ প্ৰতি আসক্ত হৈ বিকাৰগ্ৰস্ত মানসিকতাৰ পৰিচয় দিয়া এটা চৰিত্ৰই কেনেদৰে অনুশোচনাত দগ্ধ হৈ আত্মহত্যাৰ পথ বাছি ল'লে তাকেই নাট্যকাহিনীত দেখুওৱা হৈছে। জটিল মনস্তাত্ত্বিক দিশ এটা উন্মোচন কৰাতেই নাটকখনৰ সফলতা।

নিমিলা অঙ্ক, *একলব্য*, *ৰক্তকুমাৰ* আদি পূৰ্ণাংগ নাটকেৰে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত সফল নাট্যকাৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ এখন একাংকিকা নাটক হ'ল *এনিশাৰ অতিথি*। চৌধুৰীয়ে নিজেই বৈপ্লৱিক ৰাজনীতিত জড়িত হৈ বিয়াল্লিছৰ গণ আন্দোলনৰ সময়ত পলাতক অৱস্থাত দিন কটাইছিল। এনে দিনৰ এটা ৰাতিৰ অভিজ্ঞতাৰ আধাৰতেই তেওঁ *এনিশাৰ অতিথি* নাটকখন ৰচনা কৰিছিল। কেনেদৰে এজন ডি. এচ. পি.ৰ এজনী সাহসী জীয়েকে এজন বিপ্লৱীক নিজৰ ঘৰত আশ্ৰয় দি পুলিচৰ হাতৰ পৰা ৰক্ষা কৰিছিল তাৰে এক দুঃসাহসিক অথচ প্ৰেৰণাদায়ক কাহিনীয়েই একাংকিকাখনত বৰ্ণিত হৈছে।

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই স্বাধীনতাৰ পূৰ্বে ৰচনা কৰা *কল্পনাৰ মৃত্যু* নামৰ একাংকিকাখনৰ বিষয়ে ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী সময়ত তেওঁ কেইবাখনো একাংকিকা ৰচনা কৰে। তাৰ ভিতৰত উল্লেখনীয় হ'ল - *কুনাল কাঞ্চন*, *ৰাণাদিল* আৰু *শাশ্বতী*। *কুনাল কাঞ্চন* আৰু *ৰাণাদিল* দুয়োখন নাটৰ পটভূমি ঐতিহাসিক।

প্ৰথমখনত জৈৱিক বাসনাৰ অতৃপ্তিয়ে কেনেদৰে নাৰীক প্ৰতিশোধ-পৰায়ণা আৰু ক্ৰূৰ কৰি তোলে সেয়া দাঙি ধৰিছে। নাটকখনৰ যোগেদি এক আধ্যাত্মিক তত্ত্বও প্ৰকাশ পাইছে। *ৰাণাদিল* নাটকখনত ঔৰংজেবৰ পুত্ৰ দাৰাৰ মৃত্যুৰ পাছত দাৰাৰ ৰাজপুত ভাৰ্যা ৰাণাদিল কেনেদৰে ঔৰংজেবৰ কামাগ্নিত পৰিছিল আৰু নিজৰ মুখমণ্ডল কৃপাণেৰে খুচি বিকৃত কৰি তেওঁ কেনেদৰে নিজকে সেই কামাগ্নিৰ পৰা ৰক্ষা কৰিলে সেই ঘটনাকে লৈ এই নাটকখনৰ বিষয়বস্তু নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। দুয়োখন নাটকতে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই ঐতিহাসিক ঘটনাৰ পটভূমিত মানুহৰ জৈৱিক বাসনাৰ বৈচিত্ৰ্যময় স্বৰূপ চিত্ৰিত কৰিছে। বুৰঞ্জীৰ পটভূমিত মানৱ মনৰ জটিল মনস্তত্ত্বক চিত্ৰিত কৰাটোৱেই নাটক দুখনৰ বিশেষত্ব।

গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি পৰিচিত হৈ পৰা নাট্যকাৰ ফণী তালুকদাৰে ৰেডিঅ' আৰু একাংকিকা নাট ৰচনাৰে আমাৰ নাট্য সাহিত্যক সমৃদ্ধ কৰিছে। তালুকদাৰৰ বহু কেইখন অনাতাঁৰ নাট একাংকিকাৰ লক্ষণেৰে সমৃদ্ধ। তেখেতৰ দুখন উল্লেখযোগ্য

একাংকিকা হ'ল *শিৰোনামাৰ আঁৰত* আৰু *হাঁ পোহৰ*। ইয়াৰ প্ৰথমখনত নাৰীৰ ঈৰ্ষাৰ স্বৰূপ আৰু দ্বিতীয়খনত মানুহৰ অৱচেতন মনৰ সংকটপূৰ্ণ মুহূৰ্তৰ চিত্ৰণ ঘটিছে।

সৰ্বভাৰতীয় খ্যাতিসম্পন্ন অভিনেতা গিৰীশ চৌধুৰীয়ে তেওঁৰ *যুগে যুগে* নামৰ একাংকিকাখনিত দুটা প্ৰজন্মৰ মাজত হোৱা চিন্তাধাৰাৰ সংঘাতৰ চিত্ৰ ফুটাই তুলিছে। অমৰেন্দ্ৰ পাঠকে *বিপন্ন প্ৰহৰী* নামৰ একাংকিকাখনত সাম্প্ৰদায়িক সম্প্ৰীতি ৰক্ষাৰ কাৰণে নিজকে উচৰ্গা কৰা এজন লোকে কেনেদৰে মানসিক সংকটৰ মুখামুখি হ'ব লগা হ'ল তাৰ চিত্ৰ ফুটাই তুলিছে।

মূলতঃ ঔপন্যাসিক যদিও ড° বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যই একাংকিকা লিখিও অসমীয়া নাট্য সাহিত্যক সমৃদ্ধ কৰিছিল। অসমীয়া আৰু বাঙালীসকলৰ মাজত সাম্প্ৰদায়িক সম্প্ৰীতিক বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ ভট্টাচাৰ্য্যই *ভাৰতী* নামৰ একাংকিকাখন ৰচনা কৰিছিল।

অনিল চৌধুৰীয়ে খাছি সাধুকথাৰ আলমত ৰচনা কৰা *মানিক ৰাইটং* নামৰ একাংকিকাখনত মানিক নামৰ গৰখীয়া এজনৰ লগত খাছি ৰাণী এগৰাকীৰ হোৱা প্ৰেমৰ সংযত প্ৰকাশ দাঙি ধৰিছে। জনজাতীয় সাধুকথাৰ আলমত ৰচিত একাংকিকাৰ প্ৰয়াস এয়েই প্ৰথম। তেওঁৰ দুটা দৃশ্যসম্বলিত *চিৰন্তন* নামৰ নাটখনত জেউতি নামৰ এগৰাকী নাৰীৰ সংস্কাৰ আৰু কৰ্তব্যবোধৰ মাজত হোৱা মানসিক দ্বন্দ্বৰ চিত্ৰ ফুটাই তোলা হৈছে।

প্ৰখ্যাত নাট্য সমালোচক যোগেন চেতিয়াই *থানটো পতানটো*, *চেনেহৰ সোঁতা* আদি একাংকিকা ৰচনা কৰি অসমীয়া একাংকিকাক সমৃদ্ধ কৰিছে। *থানটো পতানটো* নাটকত ক্ষমতাবান লোকসকলৰ স্বাৰ্থপৰতা, শঠতা, ভণ্ডামি আদিৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰা হৈছে।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত অৰুণ শৰ্মা এটা বিশিষ্ট নাম। পূৰ্ণাংগ নাটৰ উপৰিও অৰুণ শৰ্মাই একাংকিকা ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰতো নিজৰ প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ দাঙি ধৰিছে। তেখেতৰ *পোষ্টাৰ* আৰু *পদ্মা কুঁৱী ইত্যাদি* দুখন প্ৰখ্যাত একাংকিকা। পুৰুষ চৰিত্ৰ বৰ্জিত *পদ্মা কুঁৱী ইত্যাদি* নাটকখনত নীলা নামৰ চৰিত্ৰটোৱে প্ৰথাগত সংস্কাৰক উপেক্ষা কৰি জাৰজ আৰু অন্য দেশৰ এজন যুৱক ৰাজীৱ বাৰ্মাক পতি ৰূপে গ্ৰহণ কৰিব বিচৰা এক সবল মনোভাব প্ৰকাশ পাইছে। নিজৰ চিন্তা-চৰ্চাক শুদ্ধ বুলি ভবা নীলাই এই কাৰ্যৰ কাৰণে নিজৰ মাকৰ মতৰ বিপক্ষে যাবলৈকো কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। নাটকখনৰ এটা উল্লেখযোগ্য দিশ হ'ল এয়ে যে, নীলাৰ যি সাহসী তথা বৈপ্লৱিক

মানসিকতা সেই মানসিকতাক সমৰ্থন জনাইছে নীলাৰ আইতাকে।

বীণা বৰুৱাৰ *এবেলাৰ নাট* (১৯৫৫) আলোচ্য সময়ৰ এখন উল্লেখযোগ্য একাংকিকা। নাটকৰ ঘটনাৱলী সংঘটিত হৈছে এবেলা সময়ৰ ভিতৰত। এটা পৰিয়ালৰ দুটা প্ৰজন্মৰ মাজত হোৱা আদৰ্শৰ সংঘাতৰ আধাৰত নাটকখনৰ কাহিনী সংঘটিত হৈছে। তথাকথিত আদৰ্শবাদীসকলৰ প্ৰতি ব্যংগাত্মক আক্ৰমণ নাটকখনত স্পষ্ট।

গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি অসমৰ শ্ৰোতাৰ মাজত পৰিচিত হৈ জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰা দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ দুখন হাস্যৰসাত্মক একাংকিকা হ'ল – *নিৰুদ্দেশ* আৰু *বিহুগুটিৰ বিলৈ*। হাস্যৰসাত্মক একাংকিকাৰ ক্ষেত্ৰত দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ একাংকিকাই অসমীয়া একাংকিকাক এক নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে।

পূৰ্ণাংগ নাটৰ তুলনাত একাংক নাটৰ সংখ্যা কম যদিও সীমিত সংখ্যক একাংকিকা ৰচনাৰে অসমৰ একাংকিকা নাট্যজগতত বিশিষ্ট স্থান লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাট্যকাৰজন হ'ল ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া। *ভাওনা*, *পুতলাৰ নাচ* শইকীয়াৰ দুখন জনপ্ৰিয় একাংকিকা।

অৰূপ চক্ৰৱৰ্তীৰ *মঞ্চত পঞ্চানন শৰ্মা* হৈছে বহু মঞ্চত সমাদৃত নাটক। সমাজৰ আদৰ্শবান শিক্ষকসকলৰ জীৱন অভাৱ-অনাটনে কেনেদৰে জুৰুলা কৰি তোলে তাৰ এক নিকৰুণ চিত্ৰ নাটকখনত মৰ্মস্পৰ্শী ৰূপত দাঙি ধৰা হৈছে। *ধাৰা-৩২৭* চক্ৰৱৰ্তীৰ অন্য এখন বহু সমাদৃত নাটক। ড° অখিল চক্ৰৱৰ্তী এজন নিৰলসভাৱে নাট্য সাধনা কৰা নাট্যকৰ্মী। তেখেতে *মাণিক বিচাৰি*, *এনিশাৰ কাহিনী* আদি একাংকিকা লিখি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যক চহকী কৰিছে। এটা কবৰস্থলীক পটভূমি কৰি ৰচনা কৰা *এনিশাৰ কাহিনী* নামৰ নাটকখনত তেওঁ মানৱীয় সম্পৰ্ক প্ৰতিষ্ঠিত নহ'লে যে সেই সম্পৰ্ক স্থায়ী নহয় সেই সত্যটোকেই কাহিনীৰ মাজেৰে দাঙি ধৰিছে।

সমৰেন্দ্ৰ নাৰায়ণ দেৱৰ এখন উল্লেখযোগ্য একাংকিকা হ'ল – *ভেকো ভাওনা*। সমাজৰ এচাম মানুহৰ স্বাৰ্থপৰতাই সমাজ এখনক কেনেদৰে ধ্বংসৰ পিনে ঠেলি নিয়ে তাকেই নাটকখনত দাঙি ধৰিছে। নাটকখনৰ উল্লেখনীয় দিশ হ'ল ইয়াত ব্যৱহৃত আংগিক। নাট্যকাৰে অসমৰ ঢুলীয়া-ভাওনাৰ আংগিকেৰে নাটকখনৰ বিষয়বস্তু উপস্থাপন কৰিছে।

মূলতঃ কবি যদিও বিৰিঞ্চি কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যই *নিউটন* নামৰ একাংকিকা ৰচনাৰ যোগেদি তেওঁৰ নাট্য প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিছে। নিউটনৰ গতি বিষয়ক সূত্ৰৰ সহায়ত নাটকখনত শোষক আৰু শোষিতৰ মাজত হোৱা দ্বন্দ্বৰ স্বৰূপটো ফুটাই তোলা হৈছে। ব্যংগাত্মক নাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত পাৰদৰ্শিতা প্ৰদৰ্শন কৰা তৰুণ শইকীয়াৰ *বিশ্বাসে*

মিলয় হবি আৰু *মান্ধাতাৰ ধৰ্ম পৰীক্ষা* দুখন উল্লেখযোগ্য নাট। গ্ৰাম্যাঞ্চলত চৰকাৰী চিকিৎসা ব্যৱস্থাৰ ফোপোলা স্বৰূপ দাঙি ধৰিছে *বিশ্বাসে মিলয় হবি* নাটকখনত।

অৰুণ গোস্বামী এজন সমাজ সচেতন নাট্যকাৰ। *আজি, আখৰা চলিছে* গোস্বামীৰ দুখন জনপ্ৰিয় একাংকিকা। সমাজ সচেতন দৃষ্টিভংগী তেওঁৰ একাংকিকাৰ উল্লেখযোগ্য দিশ। সমাজৰ এচাম লোকৰ শোষণ, নিষ্পেষণ আদিৰ বিৰুদ্ধে তীক্ষ্ণ প্ৰতিবাদী মনোভাব তেওঁৰ নাটক দুখনত সুন্দৰকৈ ফুটি উঠিছে। তেওঁৰ আন কেইখনমান নাট হৈছে, *আচল শত্ৰু, তদন্ত আয়োগ, বেন ৰজাৰ পতন* ইত্যাদি।

ৰঞ্জিত শৰ্মাৰ *প্ৰাৰ্থনা* অসমৰ বহু মঞ্চত সমাদৃত এখন নাটক। পাকিস্তানৰ সামৰিক শাসনৰ সময়ৰ পটভূমিত নাটকখন ৰচিত। অত্যাচাৰী শাসকৰ বিপক্ষে বিদ্ৰোহী মনোভাব নাটকখনত ফুটি উঠিছে। বিদেশৰ পটভূমিত ৰচনা কৰা নাটকখনে অসমীয়া একাংকিকাৰ বিষয়বস্তুৰ পৰিসৰৰ বিস্তৃতিৰ ইংগিত দিয়ে।

দেউতি বৰুৱাৰ *সিহঁতো জীয়াই থাকে* এখন উল্লেখনীয় একাংকিকা। বনুৱাসকলৰ জীৱনৰ সমস্যাক বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ ৰচনা কৰা একাংকিকাখনত বনুৱাসকলৰ মাজত উমি উমি জ্বলি থকা ক্ষোভৰ বহ্নিক সংগঠিত ৰূপ দিয়াৰ প্ৰয়াস কৰিছে।

ভ্ৰাম্যমাণ নাটকৰ নাট্যকাৰ হিচাপে সুপৰিচিত নাট্যকাৰ ভবেন বৰুৱাৰ *আমি উভতি চাওঁ* একাংকিকাখনত আংগিকৰ নতুন সম্পৰীক্ষাৰ আভাস পোৱা যায়। মানুহ ঐতিহ্যবিমুখ হ'লে জীৱনৰ শান্তি হেৰাই যায়। সেয়ে জীৱনৰ প্ৰকৃত শান্তিৰ কাৰণে মানুহে আকৌ ঐতিহ্যৰ ছায়াত জিৰাবলৈ বিচাৰে। নাটকখন ৰূপকধৰ্মী কৰি সৃষ্টি কৰাৰ কাৰণে অসমীয়া একাংকিকাৰ ক্ষেত্ৰত ই এক নতুন স্বাদ বুলিব পাৰি।

অসমীয়া নাট্যজগতৰ এটা পৰিচিত নাম আলি হাইদৰ। তেওঁৰ *এটি চোলাৰ কাহিনী, অহৈতুকী স্বদেশ প্ৰীতি, জন্ম ক্ৰন্দন, এলাঙ্কুৰ পাহাৰ , নৈশযুদ্ধ, বিস্ফোৰণ হ'ব* আদি কেইখনমান বহুলভাৱে সমাদৃত নাটক। তীব্ৰ সমাজ সচেতনতা আলি হাইদৰৰ নাটকত দেখা পোৱা যায়। সমাজৰ শোষণ, বঞ্চনা, ৰাজনৈতিক ভণ্ডামি তেওঁৰ নাটকৰ মূল বিষয়বস্তু। আংগিকৰ নতুন নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা তেওঁৰ নাটকত দেখা যায়। *এটা চোলাৰ কাহিনী, অহৈতুকী স্বদেশ প্ৰীতি* – এই নাটক দুখনত তেওঁ মাইমৰ প্ৰয়োগ কৰিছে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰায়কেইজনেই কুৰি শতিকাৰ আশীৰ দশকৰ পূৰ্বেই নাট্যকাৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল। এই নাট্যকাৰসকললৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, তেওঁলোকৰ মাজৰ মাত্ৰ কেইজনমান নাট্যকাৰৰ নাটকতহে সামাজিক

সমস্যাই বিষয়বস্তু হিচাপে স্থান পাইছে। সামাজিক সমস্যাৰ পৰিৱৰ্তে ব্যক্তিৰ মানসিক সংকট, মানসিক অৱস্থা আদিয়ে নাটকত বিষয়বস্তু হিচাপে স্থান পাইছে। আশীৰ দশকৰ পৰৱৰ্তী সময়ত অসমত বহু কেইজন প্ৰতিভাবান নাট্যকাৰৰ সৃষ্টি হ'ল, যিসকলৰ নাটকত সামাজিক সমস্যাই বিশেষভাৱে নাটকৰ বিষয়বস্তু হিচাপে স্থান পালে। আংগিকৰ ক্ষেত্ৰতো এই নাট্যকাৰসকলে নতুন নতুন সম্পৰীক্ষা চলাই অসমীয়া একাংকিকাক নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰিলে।

নাট্যকাৰসকলৰ এনে নতুন নাট্যদৃষ্টিৰ এক বিশেষ পৃষ্ঠভূমি আছে। আশীৰ দশকত অসমত সংঘটিত হোৱা বিদেশী বিতাড়ন আন্দোলনে অসমত এক নতুন সামাজিক চেতনাৰ জন্ম দিলে। সামাজিক সমস্যাৰ প্ৰতি মানুহৰ মনত এক নতুন সচেতনতাৰ সৃষ্টি হ'ল। এই সচেতনতা সাংস্কৃতিক জগতখনলৈকো প্ৰসাৰিত হ'ল। ফলস্বৰূপে অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত পূৰ্বতকৈ বহুলভাৱে একাংকিকা নাটকৰ প্ৰতিযোগিতা কিছুমান অনুষ্ঠিত হ'বলৈ ধৰিলে। এই প্ৰতিযোগিতাত মঞ্চস্থ হোৱা নাটকবোৰৰ প্ৰায়বোৰত সামাজিক সমস্যাই বিষয়বস্তু হিচাপে স্থান পালে। সময়ৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে আমাৰ সমাজৰ সমস্যাবোৰৰ স্বৰূপো ভিন্ন হৈ আহিল। নতুনকৈ গঢ় লৈ অন্য এচাম মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ লোকৰ বৈষয়িক অপ্ৰাপ্তি, সামাজিক প্ৰতিষ্ঠাৰ মোহ, আৰ্থিক প্ৰতিযোগিতাই সৃষ্টি কৰা অসুখী মনৰ চিত্ৰই এই সময়ৰ একাংকিকাত বিষয়বস্তু হিচাপে স্থান পালে।

আশীৰ দশকৰ পৰৱৰ্তী সময়ৰ একাংকিকা নাটকৰ বিশিষ্ট নাট্যকাৰসকল হ'ল ৰফিকুল হোছেইন, পংকজজ্যোতি ভূঞা, দীপক গগৈ, কুশলকৃষ্ণ দেৱগোস্বামী, ভায়ামামা, দেৱব্ৰত বৰঠাকুৰ, কৃষ্ণকমল ভৰালী, ড° শ্যামা প্ৰসাদ শৰ্মা, ড° পুষ্প গগৈ, দেৱব্ৰত মহন্ত, অজিত বৰঠাকুৰ, মনোজ গোস্বামী, জেতবন বৰুৱা, মনোৰঞ্জন ফুকন, সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ, জিশ্নু ভট্টাচাৰ্য্য, ড° অৰূপ বৰঠাকুৰ, ভৱ পূজাৰী, হেমন্ত বৰপাত্ৰ গোহাঁই, নৰেন পাটগিৰি, মৃণাল কুমাৰ বৰা, দীপক কুমাৰ গগৈ, বলীন বৰগোহাঞি, জয়ন্ত ৰাজগুৰু, বনমালী ভূঞা, ৰাজীৱ ফুকন, ভৱ পূজাৰী, গোলাপ হাজৰিকা, অমূল্য কাকতি, প্ৰাণজিৎ বৰুৱা, অতনু ভূঞা, নিৰ্মল কুমাৰ দাস, নিপন পূজাৰী, ৰাজীৱ গগৈ, নৱজ্যোতি বৰা, অৰুণ নাথ, হৰেণ শইকীয়া ইত্যাদি।

আশীৰ দশকৰ পৰৱৰ্তী সময়ত অসমত পূৰ্বতকৈ একাংকিকা নাটকৰ প্ৰতিযোগিতাসমূহ অধিক পৰিমাণে হ'বলৈ ধৰিলে। জিলা ভিত্তিত আৰু সদৌ অসম ভিত্তিত নতুন নতুন প্ৰতিযোগিতা কিছুমান অনুষ্ঠিত হ'বলৈ ধৰিলে। ইয়াৰ উপৰিও অসমৰ গুৱাহাটী আৰু ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অন্তৰ্গত মহাবিদ্যালয়সমূহৰ মাজত

অনুষ্ঠিত হোৱা আন্তঃ মহাবিদ্যালয় নাট প্ৰতিযোগিতায়ো অসমৰ একাংকিকাৰ বিকাশত বিশেষ গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰি আহিছে। আলোচ্য সময়ৰ নাটকসমূহলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, দুই-এজন নাট্যকাৰে লোক-নাটকৰ আংগিক ব্যৱহাৰ কৰি অসমীয়া একাংকিকাক আংগিকৰ দিশৰ পৰা এক নতুনত্ব দানৰ প্ৰয়াস কৰিলে। এই ক্ষেত্ৰত অমূল্য কাকতিৰ *ৰং*, দেৱব্ৰত মহন্তৰ *বধ্যভূমিত এমুঠি জোনাক* – এই নাটক দুখনলৈ আঙুলিয়াব পাৰি।

পংকজজ্যোতি ভূঞাৰ অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত সমাদৃত কেইখনমান একাংকিকা হ'ল – *এ পলিটিকেল ড্ৰীম*, *তিনিটা ৰঙীন পখিলা*, *এজনী সুগন্ধি ছোৱালী*, *কিবা এটা হৈ আছে*, *প্ৰত্যাৱৰ্তনৰ পথত সত্য*, *অমৰাৱতীৰ অতিথি*, *মৌচুমী আহিব*, *অকথ্য-অশ্ৰাব্য* আদি। সাধাৰণতে মধ্যবিত্তীয় শ্ৰেণীৰ লোকসকলৰ ভণ্ডামি, স্বাৰ্থপৰতা, আৰ্থিক সংকট আদিৰ চিত্ৰই তেওঁৰ নাটকত প্ৰকাশ লাভ কৰিছে। ব্যংগাত্মক হাস্যৰস তেওঁৰ নাটকৰ এটা উল্লেখনীয় দিশ। অজিত বৰঠাকুৰৰ *ৰং বেৰং*, *গতিৰোধক*, *বিহবেক*, *মহোৎসৱ*, *ভ্ৰান্তি*, *চিৰিয়েলৰ প্ৰথম খণ্ড*, *বৰুৱাৰ সংসাৰত এদিন*, *বিয়াত এৰাতি*, *ধুমুহা* আদি উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। বৰঠাকুৰৰ নাটকতো ব্যংগই বিষয়বস্তুৰ প্ৰকাশত বিশেষ ভূমিকা পালন কৰিছে। *ৰং বেৰং* এখন চিৰিয়াছ ৰাজনৈতিক ট্ৰেজেডি।

দীপক গগৈ আলোচ্য সময়ৰ এজন বিশিষ্ট নাট্যকাৰ। তেওঁৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য একাংকিকা হ'ল – *অৰ্জুন হেৰাওঁতে*, *দুভৰিত অমিল জোতা*, *বৈভৱ*, *ঘৰ*, *পানী*, *বৈভৱ*, *ভেকুলী* আদি। গগৈৰ প্ৰায়কেইখন নাটকৰ ঘটনাৰ পটভূমি গ্ৰাম্য জীৱন। গ্ৰাম্য জনজীৱনৰ সুখ-দুখ, আশা-হতাশা আদিক গভীৰ আৰু সূক্ষ্মভাৱে উপলব্ধি কৰি গ্ৰাম্য জীৱনৰ চিত্ৰ তেওঁ নাটকত উপস্থাপন কৰিছে।

ভায়ামামাৰ *অন্ধৰ হস্তী দৰ্শন* আৰু *প্ৰক্ৰেচন* দুখন জনপ্ৰিয় নাটক। প্ৰতিভাৰ পূৰ্ণ বিকাশ নহওঁতেই ভায়ামামাই মৃত্যুক সাৱটি ল'ব লগা হ'ল যদিও ওপৰত উল্লেখ কৰা নাটক দুখনতেই ভায়ামামাই অসমীয়া নাট্যজগতত তেওঁৰ বলিষ্ঠ উপস্থিতিৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছিল। সমাজৰ ক্ষমতাবানসকলৰ ভণ্ডামি, শঠতা আদিক তেওঁ ব্যংগৰ জৰিয়তে সুন্দৰকৈ প্ৰতিফলন ঘটাইছে। কুশলকৃষ্ণ দেৱগোস্বামীৰ কেইখনমান বিখ্যাত নাটক হ'ল, *গান্ধীপোক*, *কোফা*, *হাঁচি*, *চোৰ*, *ফটা ঢোলৰ হেও*, *ইংগিত*, *নুকলদা ক'ত*, *সূত্ৰ সংগী ৰণথলী*, *কাঞ্চন ভৰালীৰ সোণৰ হাতী আৰু ভেটী*। কুশলকৃষ্ণ দেৱগোস্বামীৰ নাটকৰো মূল বিষয়বস্তু হ'ল সামাজিক ভণ্ডামি, শঠতাৰ প্ৰতি ব্যংগ।

দেৱব্ৰত বৰঠাকুৰৰ *প্ৰাপ্তবয়স্ক শিক্ষা*, *প্ৰবেশ নিষেধ*, *নিয়োগ চলিছে*, *ৰব নামঘৰৰ ভেটি* কেইখনমান বহু সমাদৃত একাংকিকা। আপাতদৃষ্টিত তুচ্ছ যেন লগা

এটা ঘটনাৰ আলমত বৰঠাকুৰৰ নাটকৰ কাহিনীভাগ গঢ় লৈ উঠে আৰু হাস্যৰসৰ মাজেৰে পৰিণতিৰ ফালে আগবাঢ়ে। গ্ৰাম্য জীৱনেই বৰঠাকুৰৰ প্ৰায়কেইখন নাটকৰ পটভূমি। গ্ৰাম্য জীৱনৰ সৰু সৰু চিত্ৰবোৰৰ সজীৱ আৰু সৰস উপস্থাপনেই তেওঁৰ নাটকৰ আকৰ্ষণৰ মূল কাৰণ।

বহু বিচিত্ৰ বিষয়বস্তুৰে নাটক লিখি সমাদৃত হোৱা আলোচ্য সময়ৰ এজন নাট্যকাৰ হ'ল দেৱব্ৰত মহন্ত। দেৱব্ৰত মহন্তৰ কেইখনমান উল্লেখনীয় একাংকিকা হ'ল – *মানুহ*, *বাচযাত্ৰী*, *বধ্যভূমিত এমুঠি জোনাক*, *বেৰ*, *এতিয়া কিমান ৰাতি*, *অপেক্ষাৰ অপেক্ষাত*, *আশংকাৰ আবেলি* ইত্যাদি। সামাজিক সমস্যা দেৱব্ৰত মহন্তৰ নাটকৰ মূল বিষয়বস্তু। কেতিয়াবা হাস্যজনক পৰিস্থিতি, কেতিয়াবা গভীৰ নাট্যমুহূৰ্তৰ মাজেৰে মহন্তই সমস্যা তথা এচাম লোকৰ শঠতা, ভণ্ডামি আদিক উন্মোচন কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। তেওঁৰ দুই-এখন নাটকত লোক-নাটকৰ কিছু সমল আংগিক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি নাটকসমূহক এক নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। কৃষ্ণকমল ভৰালীৰ *ভেটি উচন হ'ল*, *কালি আজি আৰু কালিলৈ*, *বেশ্যা* আদি কেইখনমান সমাজ সচেতনধৰ্মী একাংকিকা নাটক। ভৰালীৰ নাটক প্ৰধানকৈ বক্তব্যধৰ্মী। ব্ৰেখটীয়া নাট্য-শৈলীৰ প্ৰয়োগ কৰি তেওঁ নাটকৰ বক্তব্যক দৰ্শকৰ মাজলৈ লৈ যাব বিচাৰে।

মনোজ কুমাৰ গোস্বামীৰ *মই ক্লীব* এখন চিন্তা উদ্ৰেককাৰী নাটক। নাট্যকাৰে এচাম উচ্চ পৰ্যায়ৰ পুলিচ বিষয়াৰ লালসাৰ পৰিবৰ্তে সাধাৰণ যেন লগা কনিষ্টবল্ শ্ৰেণীৰ লোকৰ অন্তৰৰ মানৱতাবোধ আৰু ডাঙৰ ডাঙৰ বিষয়াৰ অনৈতিক কাৰ্যকলাপৰ কাষত সাধাৰণ পুলিচ কৰ্মচাৰীৰ অসহায় মানসিক অৱস্থাৰ চিত্ৰ নাটকখনত চিত্ৰিত কৰিছে। *মই ক্লীব* নাটকখনত মনোজ গোস্বামীয়ে যথেষ্ট সম্ভাৱনাৰ ইংগিত দিছিল যদিও পৰৱৰ্তী কালত তেওঁৰ কলমৰ পৰা উল্লেখনীয় নাটকৰ সৃষ্টি নহ'ল।

সাম্প্ৰতিক অসমৰ দুজন নিষ্ঠাবান নাট্যকৰ্মী সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ আৰু জিষ্ণু ভট্টাচাৰ্য্যই একাংকিকা নাট ৰচনা কৰি প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছে। সপোনজ্যোতি ঠাকুৰৰ *কাৰ্যালয় চলিছে* আৰু জিষ্ণু ভট্টাচাৰ্য্যৰ *দীক্ষা* – এই দুয়োখন নাটকেই নাট্যকাৰ দুজনৰ দুখন উল্লেখনীয় নাটক। দুয়োখন নাটকতে নাট্যকাৰ দুগৰাকীৰ গভীৰ চিন্তাশীলতাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ঠাকুৰৰ অন্যান্য একাংকিকাসমূহ হৈছে – *দ্ৰৌপদীৰ পৰিয়াল*, *কবিতাৰ মৃত্যু*, *অন্তৰ্বাস ইত্যাদি কাব্য*, *বাঘমৰ* ইত্যাদি।

অসমৰ জনজাতীয় জীৱনৰ পটভূমিত ৰচিত একাংকিকা প্ৰায় নাই বুলিলেই হয়। তাৰ মাজতে অনিল চৌধুৰীৰ পাছত যিজন নাট্যকাৰে সফলভাৱে জনজাতীয় পটভূমিক বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ নাটক ৰচনা কৰিছিল তাৰ ভিতৰত অন্যতম হ'ল

ৰাজীৱ ফুকন। ৰাজীৱ ফুকনৰ জনজাতীয় জীৱনৰ পটভূমিৰ এখন বিখ্যাত একাংকিকা হ'ল – *ঐ ঐ বমানি আনিং কিঠিপে*। সমাজৰ এচাম ধনী, শোষণকামী চৰিত্ৰৰ মানুহৰ শোষণৰ বলি হৈ সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ লোকসকলে কেনেদৰে ভেটি-মাটি হেৰুৱাই বিপন্ন হৈ পৰিব লগা হয় তাৰেই এখন করুণ চিত্ৰ নাটকখনত চিত্ৰিত হৈছে।

জয়ন্ত ৰাজগুৰুৰ *আবেলিৰ কবিতা* এখন প্ৰতীকধৰ্মী একাংকিকা। এখন ৰুমালক প্ৰতীক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি নাট্যকাৰে মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীটোৰ ভণ্ডামি, শঠতা, অপাৰ্থিৱ অপ্ৰাপ্তি আদিৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰিছে। নাটকখনত আংগিকৰ নতুনত্ব দেখা যায়। সাম্প্ৰতিক সময়ৰ এজন নাট্যকাৰ জেতবন বৰুৱাৰ দুখন নাটক হ'ল – *ৰেগিং-৮৫* আৰু *কম্প্ৰমাইজ*। যুৱ উচ্ছৃংখলতাক বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ কলেজৰ পটভূমিত ৰচনা কৰা *ৰেগিং-৮৫* নাটকখনে বিশেষ জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ড° শ্যামা প্ৰসাদ শৰ্মা এই সময়ৰে এজন উল্লেখনীয় নাট্যকাৰ তথা নাট সমালোচক। তেওঁ কেইবাখনো বিজ্ঞানভিত্তিক একাংকিকা ৰচনা কৰি অসমীয়া একাংকিকাৰ ইতিহাসত এক নতুন বিষয়বস্তুৰ সংযোজন ঘটাইছে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট্যকাৰসকলৰ উপৰিও সাম্প্ৰতিক সময়ত নাট্য ৰচনা কৰা কেইজনমান উদীয়মান নাট্যকাৰ হ'ল - প্ৰাণজিৎ বৰুৱা (*ডাইনী*), বলীন বৰগোহাঞি (*ডাঙৰ মানুহ*), হৰেণ শইকীয়া (*দেৱদাসী*), মৃণাল কুমাৰ বৰা (*ৰাজ কাৰেঙৰ সাধু*), নিপন পূজাৰী (*যাত্ৰা*, *ধুমুহাৰ শেষত*), ৰাজীৱ গগৈ (*দিচপুৰৰ ডায়েৰী*), ভৱ পূজাৰী (*মৎস্য ন্যায়*, *সবল সমীকৰণ*), নৱজ্যোতি বৰা (*ধৰ্মক্ষেত্ৰ কুৰুক্ষেত্ৰ*, *ফটা জালৰ মাছ*, *দেউতাৰ পদুলি উদুলি মুদুলি*), কৃষ্ণ ভূঞা (*জেইচা ৰাজা ৰামসিং এইচা মন্ত্ৰী ঘিটিংটি*), ধ্ৰুৱ বৰদলৈ (*ভাওনা*), নিৰ্মল দাস (*মায়া*, *প্ৰতীক্ষা*, *মনৰ মৰম*, *ক্ষুধা*, *মেৰুদণ্ড*), জয়ন্ত ডেকা (*শকুন্তলা*, *জেতুকা পাতৰ দৰে*, *মুখা*, *লাষ্ট পেইন্টিং*), বসন্ত খনিকৰ (*আশংকা*, *অভিমন্যু*), সুশীল ডেকা (*বেলুন*, *বিষমবাহু ত্ৰিভুজ*), বিশ্বজিৎ বৰঠাকুৰ (*কৰ্মশালা*, *গ্ৰেমাৰ*), প্ৰশান্ত বৰা (*তেজাল*, *বহল মনৰ মানুহ*, *সহযাত্ৰী*), পংকজ চেতিয়া (*তেজিমলা*, *আশ্ৰয়*), মৃদুল শৰ্মা (*বিভ্ৰান্ত ভগৱান*), ৰাতুল ভূঞা (*দ্ৰোণাচাৰ্য্য*), বিপুল বশিষ্ঠ গোস্বামী, নিতুল মেধি আদি।

উল্লিখিত নাট্যকাৰসকলৰ দ্বাৰা ৰচিত নাটকসমূহৰ বিষয়বস্তু, আংগিক আদি দিশৰ প্ৰতি লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় কুৰি শতিকাৰ আশীৰ দশকৰ পাছত আত্মপ্ৰকাশ কৰা নাট্যকাৰসকলে কিছু কিছু ক্ষেত্ৰত পূৰ্বৰ নাট্যকাৰসকলৰ নাট্য-ভাবনাৰ পৰা আঁতৰি আহি নতুন ধ্যান-ধাৰণাৰে নাট ৰচনাৰ প্ৰয়াস কৰিলে। সেয়ে আমি স্বৰাজোত্তৰ

কালৰ অসমীয়া একাংক নাটৰ বিকাশক দুটা স্তৰত বিভাজিত কৰি আলোচনা কৰিব পাৰোঁ। ওপৰৰ আলোচনাত অসমীয়া একাংকিকাৰ আৰম্ভণিৰ পৰা সাম্প্ৰতিক সময়লৈকে ৰচিত প্ৰতিনিধিত্বমূলক নাটক কেইখনমানৰ বিষয়ে চমু আলোকপাত কৰা হ'ল। ইবিলাকৰ গতি-প্ৰকৃতিলৈ লক্ষ্য কৰি অসমীয়া একাংকিকা সম্পৰ্কে আমি কেইটামান সিদ্ধান্তলৈ আহিব পাৰোঁ। যথা –

১। অসমীয়া একাংকিকাৰ জন্ম হৈছে পাশ্চাত্য নাট্য সাহিত্যৰ প্ৰভাৱত। যদিও কোনো কোনোৱে মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰাসমূহকেই অসমীয়া একাংকিকাৰ আদি স্তৰৰ নিদৰ্শন বুলি ক'ব খোজে তথাপিতো সেয়া সত্য নহয়।

২। বেজবৰুৱাই 'চ'ৰাঘৰৰ নাট' বুলি ৰচনা কৰা ***গদাধৰ ৰজা*** নামৰ নাটকখনতেই একাংকিকাৰ দুই-এটা লক্ষণ প্ৰথমতে ফুটি উঠিছিল আৰু তাৰে পৰা আমাৰ একাংকিকাৰ ক্ৰমটো টানি আনিব পাৰো।

৩। প্ৰথম অৱস্থাত একাংকিকাসমূহ ৰচনাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আছিল আলোচনীত প্ৰকাশ কৰা। ***জোনাকী***, ***বাঁহী***, ***আৱাহন***, ***বৰদৈচিলা***, ***জয়ন্তী*** আদি আলোচনীয়ে প্ৰথম অৱস্থাত একাংকিকাৰ বিকাশত যেনেদৰে পৃষ্ঠপোষকতা কৰিছিল পৰৱৰ্তী সময়ত একাংকিকাৰ প্ৰসাৰত আলোচনীবোৰৰ পৃষ্ঠপোষকতা কমি আহিল। তাৰ পৰিৱৰ্তে পৰৱৰ্তী কালৰ একাংকিকাসমূহৰ বিকাশত পৃষ্ঠপোষকতা আগবঢ়ালে মঞ্চসমূহে। বিশেষকৈ ১৯৫৯ চনত 'সদৌ অসম একাংক নাট্য সন্মিলন' (পৰৱৰ্তী সময়ত 'অসম নাট্য সন্মিলন') গঠিত হৈ আয়োজন কৰা সদৌ অসম একাংকিকা নাট প্ৰতিযোগিতা আৰু এই প্ৰতিযোগিতাৰ আৰ্হিত গঢ় লৈ উঠা অন্যান্য নাট্য প্ৰতিযোগিতাসমূহেই স্বৰাজোত্তৰ কালৰ অসমীয়া একাংকিকা নাটকৰ মুখ্য পৃষ্ঠপোষক।

৪। যদিও '***জোনাকী*** যুগ'তেই অসমীয়া একাংকিকাৰ আৰম্ভণি হৈছিল তথাপিতো কলা-কৌশল তথা আংগিকগত দিশত সমৃদ্ধ হৈ স্বৰাজোত্তৰ কালতহে অসমীয়া একাংকিকাই বলিষ্ঠভাৱে বিকাশ লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল।

৫। বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া একাংকিকাৰ গতি-প্ৰকৃতিলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়, প্ৰথম অৱস্থাত ব্যক্তিৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ সৰু-সুৰা ঘটনা, মনোজগতৰ দ্বন্দ্ব-সংঘাতেই অসমীয়া একাংকিকাৰ বিষয়বস্তু আছিল যদিও পৰৱৰ্তী সময়ত নাট্যকাৰসকলৰ দৃষ্টি সমাজৰ দোষ-ত্ৰুটি, সামাজিক সমস্যালৈ প্ৰসাৰিত হৈছিল। আৰু সামাজিক সমস্যাসমূহ ব্যংগাত্মক হাস্যৰসৰ মাজেৰে চিত্ৰিত কৰাত গুৰুত্ব দিয়া হৈছিল।

৬। আংগিকৰ ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা অসমীয়া একাংকিকাৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায়। ব্ৰেখটীয় নাট্যকৌশল, লোক-নাটকৰ সমল আদি দুই-এজন নাট্যকাৰে

নাটকৰ আংগিকৰ ক্ষেত্ৰত ব্যৱহাৰ কৰি আংগিকৰ দিশত অসমীয়া একাংকিকাত নতুন নতুন সম্পৰীক্ষা আৰম্ভ কৰিছিল।

৭। অসমীয়া একাংকিকাৰ বিকাশত অনুবাদ নাটকৰ বিশেষ ভূমিকা আছে। স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী বহু দেশী-বিদেশী নাট অনূদিত হৈ অসমীয়া একাংকিকাৰ গতিত এক নতুন তৰংগ আনি দিলে।

সাম্প্ৰতিক সময়ৰ অসমীয়া একাংকিকাৰ গতি-প্ৰকৃতিলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, এতিয়া একাংকিকা হৈ পৰিছে প্ৰতিযোগিতাকেন্দ্ৰিক। প্ৰতিযোগিতাৰ অবিহনে একাংকিকা ৰচিত হোৱাৰ উদাহৰণ আজিৰ অসমত প্ৰায় বিৰল। আজি অসমত যিবোৰ নতুন নাটক ৰচিত হৈছে সেই নাটকসমূহ কোনো এটা নাটক প্ৰতিযোগিতাক লক্ষ্য কৰি ৰচিত হয়। সেয়েহে এই নাটকবোৰ সীমিত সময়, সীমিত চৰিত্ৰ আৰু মিতব্যয়ী দৃশ্যসজ্জাৰে পৰিকল্পনা কৰি ৰচনা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰসকল সচেষ্ট হৈ পৰে। ফলত এক সীমাবদ্ধতাৰ মাজত থাকি তেওঁলোকে নাটকখন ৰচনা কৰিব লগা হোৱা কাৰণে নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভাৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত স্ফুৰণ ঘটাব ক্ষেত্ৰত কেতিয়াবা বাধা আহি পৰে। অন্যহাতে নিজা একোটা নাট্যদল নাথাকিলে প্ৰতিভাবান নাট্যকাৰেও এখন নাটক লিখিবলৈ আগ্ৰহ প্ৰকাশ নকৰে। কাৰণ, অসমত একাংকিকা এখন প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণে আগবাঢ়ি অহা প্ৰকাশক পাবলৈ টান। সেয়েহে কেৱল মঞ্চস্থ হোৱাৰ লক্ষ্য আগত ৰাখিয়েই যিহেতু একাংকিকাবোৰ ৰচিত হয়, গতিকে সেই ক্ষেত্ৰত অদূৰ ভৱিষ্যতে একাংকিকাৰ বিকাশৰ দিশত কিছু প্ৰত্যাহ্বান আহি পৰিব বুলি ভবাৰ অবকাশ আছে। কাৰণ, অসমত চলি থকা একাংকিকা প্ৰতিযোগিতাসমূহৰ গতি-প্ৰকৃতিলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় – এই একাংকিকাসমূহ পৰিচালনা কৰিবলৈ যথেষ্ট অৰ্থৰ প্ৰয়োজন হয়। এই বৃহৎ পৰিমাণৰ অৰ্থ প্ৰতি বছৰে একেটা অনুষ্ঠানে বহন কৰি থকাটো কেতিয়াবা প্ৰায় দুঃসাধ্য হৈ পৰে। কেতিয়াবা আকৌ অৰ্থৰ অভাৱ নহ'লেও অভাৱ হৈ পৰে প্ৰতিযোগিতা পৰিচালনা কৰাৰ কাৰণে নিষ্ঠাবান কৰ্মীৰ। এনে সমস্যাৰ ফলতে বহতো প্ৰতিযোগিতা দুবছৰমান চলাৰ পাছতে বন্ধ হৈ যাবলৈ বাধ্য হয়। তেনে ঘটনা ইতিমধ্যে ঘটিছে। তদুপৰি অংশগ্ৰহণকাৰী দলসমূহৰ মাজতো অৰ্থৰ সমস্যাই এটা প্ৰধান সমস্যা হিচাপে ধৰা দিয়ে। যোগদানৰ মাচুল, যাতায়তী, আখৰাৰ খৰচ, পোছাক, ৰূপসজ্জাৰ খৰচ আদি সকলো মিলাই যি এটা ডাঙৰ অংক হয়গৈ সেই অংকৰ অৰ্থৰ জোৰা মৰাটো সৰু সুৰা অনুষ্ঠানবোৰৰ কাৰণে সম্ভৱ নহয়গৈ। ফলত মন থাকিলেও অৰ্থৰ বোজাটোৰ বাবেই তেওঁলোকে মন কোঁচ খুৱাই আনিবলৈ বাধ্য হয়। ফলত এচাম নিষ্ঠাবান, প্ৰতিভাবান নাট্যকৰ্মী এই নাট্য-মাধ্যমটোৰ

পৰা বঞ্চিত হ'ব লগা হৈছে। ইয়াৰ কাৰণে ক্ষতি হৈছে আমাৰ নাট্যজগত। এনেবোৰ সংকটৰ কথা ভাবি অসমীয়া একাংকিকাক প্ৰতিযোগিতামুখিতাৰ পৰা কিছু পৰিমাণে মুকলি কৰাৰ কথা ভাবিবৰ হ'ল। অন্যহাতে, অসমৰ প্ৰতিষ্ঠিত আলোচনীসমূহে নিয়মিতভাৱে নহ'লেও মাজে মাজে একাংকিকাৰ প্ৰকাশত গুৰুত্ব দিব লাগে। তেতিয়া অন্ততঃ এচাম প্ৰতিভাবান নাট্যকাৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰিব বুলি আশা কৰিব পাৰি। অসমীয়া একাংকিকাই আলোচনী আৰু মঞ্চ দুয়োটা ক্ষেত্ৰতে পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিলে ই বিকাশৰ দিশত অধিক অগ্ৰসৰ হ'ব পাৰিব বুলি আমি বিশ্বাস কৰোঁ।

oooooo

ৰাস ঃ জীৱনৰ এক চলমান যাত্ৰা

ড° শ্ৰীশ্ৰী পীতাম্বৰ দেৱগোস্বামী

ৰাস আৰু ভাওনা সত্ৰৰ দুটি গুৰুত্বপূৰ্ণ কাৰ্যসূচী আৰু লগতে ডাঙৰ উৎসৱো। আনন্দ আৰু ভগৱৎ ভক্তি তথা নৈতিকতাৰ শিক্ষাদানত শ্ৰাব্য-দৃশ্য দুয়োটা দিশ জড়িত হৈ থকা এই কলাৰ চৰ্চা আৰু অনুশীলনো সত্ৰত বাধ্যতামূলক। শৰীৰৰ অংগ-প্ৰত্যংগ বিক্ষেপাত্মক ব্যৱস্থাও এটা ভাষা। নাট্যশাস্ত্ৰৰ মতে এই মূক ভাষাৰ নাম নটন[১]। নটন তিনি প্ৰকাৰত বিভক্ত – নাট্য, নৃত্য আৰু নৃত্ত। অভিনয়েই নাট্য। আংগিক, বাচিক, আহাৰ্য আৰু সাত্বিক অভিনয়ৰ এই চতুৰাংগৰ যোগেদি নাটক উপস্থাপিত হয়[২]। অংগ-প্ৰত্যংগ আৰু উপাংগৰ দ্বাৰা নিৰ্দেশিত অভিনয় আংগিক। নাট্যশাস্ত্ৰৰ মতে আংগিক তিনি প্ৰকাৰৰ – শৰীৰ, মুখজ, অংগ। উপাংগৰ দ্বাৰা কৰা চেষ্টাক আংগিক বুলি কোৱা হৈছে[৩]। শিৰ, হস্ত, বক্ষোদেশ, পাৰ্শ্বদ্বয়, কটিতক আৰু পদদ্বয় - এই ছটাক অংগ বোলে। নেত্ৰ, ভ্ৰূ, নাসিকা, অধৰ, কপোল আৰু চিবুক এই ছটা হ'ল উপাংগ। গ্ৰীৱা, [illegible]হুদ্বয়, পৃষ্ঠ, উদৰ, উৰুদ্বয় আৰু জংঘাদ্বয় - এই ছটা হ'ল প্ৰত্যংগ[৪]। *সংগীত ৰত্নাকৰ*ত প্ৰত্যংগৰ বিশেষ উল্লেখ কৰা হৈছে। আংগিক অভিনয়ত অংগ-প্ৰত্যংগ, উপাংগৰ সুৰুচিপূৰ্ণ সুকুমাৰ চালনাৰ বিশেষ ভাবানুভূতি প্ৰকাশ কৰা হয়। আংগিকৰ পিছতে বাচিক অভিনয়, অৰ্থাৎ বাক্যৰ সহায়ত যি অভিনয় কৰা হয়, সেয়ে বাচিক। আ-অলংকাৰ, ৰং, বেশভূষা আদিৰে সজ্জিত কৰা অলংকৰণ কাৰ্যক আহাৰ্য বোলা হয়। সাত্বিকভাৱেৰে সৈতে ভাবজাত পাত্ৰৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত অভিনয়ক সাত্বিক অভিনয় বোলে। সাত্তিক ভাব আঠ প্ৰকাৰৰ – স্তম্ভ, স্বেদ, বেপথু, অশ্ৰু, বিৱৰ্ণ, ৰোমাঞ্চ, স্বৰসাদ আৰু প্ৰলয়[৫]।

সাধাৰণতে অভিনয় শব্দৰ অৰ্থ কাৰ্য চলাই নিয়া। 'অভি' শব্দৰ অৰ্থ কাৰ্য, 'নয়' শব্দৰ অৰ্থ নিয়া বা গতি কৰা। নাট্যশাস্ত্ৰত মুখ্যাৰ্থ নিৰ্ণয় কৰা ক্ষেত্ৰত 'অভি' পূৰ্বক 'নী' ধাতুৰ প্ৰয়োগ হোৱা বুলি কোৱা হৈছে[৬]। আংগিক, বাচিক, আহাৰ্য আৰু সাত্বিক – এই ক্ৰিয়াৰ যোগেদি যি এক নিৰ্ধাৰিত বিষয়বস্তু প্ৰকাশমান কৰি তোলা হয়, সেয়ে অভিনয়। নাট্যশাস্ত্ৰত এই অভিনয় উৎপত্তিৰ প্ৰাসংগিক কথা এইদৰে উল্লেখ কৰিছে – ইন্দ্ৰাদি দেৱতাসকলে সমবেত হৈ এদিন ব্ৰহ্মাক জনালেগৈ যে, তেওঁলোকে এনে এটি আমোদ লাভ কৰিব পৰা বস্তু বিচাৰে যিটো একেলগে দৃশ্য আৰু শ্ৰাব্যযুক্ত

হয়[৭]। দেৱতাসকলৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণাৰ্থে ব্ৰহ্মাই ঋক্‌বেদৰ পৰা পাঠ্যবস্তু, সাম বেদৰ পৰা গীত, যজুৰ্বেদৰ পৰা অভিনয়, অৰ্থৱ বেদৰ পৰা ৰস সংগ্ৰহ কৰি বেদ আৰু উপবেদৰ লগত জড়িত কৰি নাট্য বেদৰ সৃষ্টি কৰিলে[৮], যি আছিল অভিনয় কলাৰ মূল উৎস। ব্ৰহ্মাৰ আদেশ লাভ কৰি, ব্ৰহ্মাৰ মুখৰ পৰা নাট্যশাস্ত্ৰ বিষয়ক জ্ঞান লৈ ভৰত মুনিয়ে তেওঁৰ শত পুত্ৰক প্ৰথমতে নাট্য বেদৰ শিক্ষা দিলে আৰু যথাযথ প্ৰয়োগ কৌশলো শিকালে[৯]। অসুৰ আৰু দানৱবিলাক নিহত হোৱাৰ পিছত ইন্দ্ৰধ্বজ নামৰ বিজয় উৎসৱত প্ৰথমতে নাট্যশাস্ত্ৰৰ প্ৰয়োগ ঘটে। অৰ্থাৎ, অভিনয় কাৰ্যৰ প্ৰথম আৰম্ভণি হয়[১০]।

ভাৰতীয় সমাজত অভিনয় কলাৰ বিশেষ গুৰুত্ব আছে। জাতীয় সংস্কৃতিৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত অভিনয় কলাই প্ৰাচীন কালৰে পৰা শ্ৰেষ্ঠ স্থান অধিকাৰ কৰি আহিছে। সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষতে প্ৰাচীন নাট্যানুষ্ঠানসমূহে নিজ নিজ প্ৰান্তীয় ভাষা আৰু সাহিত্য-সংস্কৃতিক চহকী কৰি আহিছে, যাৰ যোগেদি ভাৰতীয় নাট্যানুষ্ঠানসমূহৰ এক বিশেষ পৰিচয় পোৱা যায়[১১]। সেইবিলাকৰ ভিতৰত উত্তৰ ভাৰতৰ ৰামলীলা, ৰাসলীলা, নৌটাংকী, তুৰকীলংগী, কাঠপুতলী, ভৱাই, গৌৰী, ৰাসধাৰী, ভাওয়াই, অমাশ, দক্ষিণ ভাৰতৰ কুথু, কুট্টীয়াটম, কথাকলি, যক্ষগান, তীৰু কুথু, নান্দী নাটকম্, পাল্লুকথা, ভাৰত নাট্যম, কুচবঞ্জী, কলাপ, ভাগৱত মেলা, পূব ভাৰতৰ যাত্ৰা, যাত্ৰাগান, অংকীয়া নাট, কৃষ্ণলীলা, গম্ভীৰা, পাঁচালী, কীৰ্তনীয়া, পুতলা নাচ, ঢুলীয়া নাচ ইত্যাদি। প্ৰস্তুত নিবন্ধত অসমৰ সত্ৰসমূহত প্ৰচলিত ৰাসলীলাৰ বিষয়ে চমু আলোচনা কৰা হৈছে।

ৰাসৰ আদি স্থিতি

আদিতে ৰাসৰ পাতনি আছিল গোলোকত। সাত বৈকুণ্ঠৰ[১২] ভিতৰত গোলোক বৈকুণ্ঠ শীৰ্ষস্থানত। গোলোকত ৰাসৰ নিত্য লীলা চলি থকা অৱস্থাত ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই যেতিয়া ভূমিভাৰ হৰণৰ নিমিত্তে মৰ্ত্যলৈ আহিব খোজে তেতিয়া কৃষ্ণ-প্ৰিয়া আদ্যাশক্তি ৰাধিকায়ো তেওঁৰ লগতে অহাৰ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰে আৰু ভক্ত পাৰিষদ সমন্বিতে গোপীসকলক লৈ আহিবলৈ প্ৰাৰ্থনা জনায়। ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই ৰাধাৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণৰ অৰ্থে সকলোকে পৃথিৱীলৈ আহিবলৈ অনুমতি দিলে[১৩]। সেই আজ্ঞা অনুসৰিয়েই তেওঁলোক সকলোৱেই দ্বাপৰত সেই ৰূপত আহি পৃথিৱীত জন্মগ্ৰহণ কৰেহি। কৃষ্ণৰ আদেশ পাই যমুনা-গোবৰ্ধনেও মৰ্ত্যৰ বৃন্দাবন ক্ষেত্ৰত স্থিতি ল'লেহি। লগে লগে পূৰ্ণময় পূৰ্ণকৃষ্ণৰ লীলা গোলোকৰ দৰেই পৃথিৱীতো প্ৰচলন হ'ল।

ৰাসৰ পৰিচয় আৰু মূল বিষয়বস্তু

ৰাস হৈছে এক নৃত্য বিশেষ। মণ্ডলাকাৰে নৃত্যপৰায়ণা অসংখ্য নৰ্তকীৰ

মাজত যদি কোনোবা নৰ্তকে নৃত্য কৰে তেতিয়া সেই নৃত্যক হল্লীশক নৃত্য[১৪] বোলা হয়। সেই হল্লীশক নৃত্য যদি বিবিধ তালবদ্ধ আৰু বিবিধ গতি সমন্বিত হয়, তেতিয়া তাক ৰাসনৃত্য বোলা হয়। ৰাস শব্দৰ মূল হৈছে 'ৰস', ৰসো বৈ সঃ[১৫]। ৰস শব্দৰ অৰ্থ পৰমব্ৰহ্ম। গতিকে ৰসস্যায়ং ৰাসঃ অৰ্থাৎ পৰমব্ৰহ্মৰ সহিত জীৱাত্মাৰ সম্বন্ধই হ'ল ৰাস। আকৌ আন প্ৰকাৰে এই ৰসৰ কথা এইদৰে চাব পাৰি – 'ৰসানাং সমূহো ৰাসঃ' অৰ্থাৎ সকলো ৰসৰ সমাবেশ সমন্বিত ব্ৰহ্মানন্দই ৰাস[১৬]। শৃংগাৰ, বীৰ, কৰুণ আদি যি দহ প্ৰকাৰৰ ৰস, এই দহবিধ কৃষ্ণতে আছে। কংসই কৃষ্ণক মাৰিবলৈ আয়োজন কৰা ধনুযজ্ঞলৈ কৃষ্ণ যাওঁতে তেওঁক ভিন ভিন লোকে দহ প্ৰকাৰে দেখিবলৈ পাইছিল। এই দহ প্ৰকাৰৰ দৃষ্টিয়েই দহ প্ৰকাৰৰ ৰস। ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধত[১৭] ইয়াৰ স্পষ্ট ব্যাখ্যা পোৱা যায়। যি ক্ৰীড়াত এই ৰসৰ ভাণ্ডাৰ কৃষ্ণক পাই গোপীসকলে পৰমানন্দ লাভ কৰিছিল সেই ক্ৰীড়াই ৰাস। এই ৰাসক্ৰীড়াত জড়িত কৃষ্ণ আৰু গোপীসকলৰ স্বৰূপ জনা আৱশ্যক। কৃষ্ণ শব্দৰ ব্যুৎপত্তিগত অৰ্থ প্ৰথমতে চাব খোজা হৈছে। 'কৃষ্' আৰু 'ণ' এই দুটা মিলি কৃষ্ণ শব্দৰ ৰূপ লৈছে। 'কৃষ্' শব্দৰ অৰ্থ হ'ল ভূ অৰ্থাৎ সত্তা বা অস্তিত্ব আৰু 'ণ'ৰ অৰ্থ নিবৃত্তি অৰ্থাৎ পৰমানন্দ[১৮]। অৰ্থাৎ যি পৰম বস্তুক পালে পৰমানন্দ লাভ হয় সেই পৰমাত্মাৰ সৈতে সত্তা বা আত্মাৰ যি মিলন সেয়ে কৃষ্ণ 'কৃষ্ণবস্তু ভগৱান স্বয়ম্।' তেওঁ নিজে আদি-অন্ত বিহীন। কিন্তু তেৱেঁই সৃষ্টি, স্থিতি, প্ৰলয়ৰ গৰাকী।

গোপীসকল ভগৱানৰ পৰম ভক্তা। ৰাম অৱতাৰত দণ্ডকাৰণ্যবাসী ঋষিসকলে শ্ৰীৰামক দেখি মুগ্ধ হওঁতে মহাভক্ত ঋষিসকলে নিজে ৰামৰ প্ৰেয়সী হৈ তেওঁৰ সেৱা কৰিবলৈ বাঞ্ছা কৰিছিল[১৯]। তেতিয়া ৰামে কৃষ্ণ অৱতাৰত তেওঁলোকৰ মনোবাঞ্ছা পূৰ্ণ হ'ব বুলি বৰ দিছিল। দ্বাপৰ যুগত কৃষ্ণ অৱতাৰত সেই ঋষিসকলেই গোকুলৰ গোপী ৰূপে জন্মগ্ৰহণ কৰিছিল[২০]।

ভগৱান ভক্তৰ অধীন। পূৰ্বজন্মত প্ৰাপ্ত বৰ অনুসৰি আৰু বস্ত্ৰহৰণ কালত দিয়া প্ৰতিশ্ৰুতি মতে গোপীসকলৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰিবলৈ শৰতৰ পূৰ্ণিমা ৰাতি যমুনা তীৰৰ বৃন্দাবন ক্ষেত্ৰলৈ গোপীসকলক ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই সুমধুৰ বংশী ধ্বনিৰে আহ্বান জনালে। সেই মুৰুলীৰ ধ্বনি শুনি গোপীসকলেও য'ৰে কাম ত'তে এৰি থৈ পতি-পুত্ৰ সমন্বিতে সংসাৰৰ অতি স্নেহসিক্ত পৰিবেশক ত্যাগ কৰি বৃন্দাবনলৈ ঢাপলি মেলিলে, প্ৰাণস্বামী কৃষ্ণৰ কাষ পাবলৈ। কৃষ্ণই তেওঁলোকৰ প্ৰেমভক্তি পৰীক্ষা কৰিবৰ মনেৰে নানা যুক্তিৰে কুলবধূৰ কৰ্তব্য সোঁৱৰাই প্ৰথমতে গৃহলৈ উভতি যাবলৈ অনুৰোধ কৰিলে। শঙ্কৰদেৱে *কীৰ্ত্তনত* ইয়াৰ বিষয়ে লিখিছে :

“উপপতি সমে ক্ৰীড়া গৰিহিত কৰ্ম।
স্বামীৰ শুশ্ৰূষা কুলস্ত্ৰী মহাধৰ্ম[১] *॥”*

কিন্তু গোপীসকলে জন্ম-জন্মান্তৰৰ আৰাধনাৰ পতিৰো পতি স্বয়ং ভগৱানক সাক্ষাতে পোৱাত আন সকলো সুখক তুচ্ছজ্ঞান কৰিলে। সেয়ে তেওঁলোক যাবলৈ মান্তি নহ'ল। কৃষ্ণই তেওঁলোকৰ সৰ্বস্ব, ইয়াকে গোপীসকলৰ উত্তৰ স্বৰূপে শঙ্কৰদেৱে লিখিছে :

“জগত বন্ধু আত্মা তুমি।
সমস্ত ধৰ্মৰ আপুনি ভূমি[২] *॥”*

গোপীসকলৰ এনে দৃঢ় ভক্তি দেখি তেওঁলোকৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণাৰ্থে কৃষ্ণই ৰাসক্ৰীড়া আৰম্ভ কৰিলে[৩]। কিন্তু কৃষ্ণৰ আদৰ পাই ক্ৰমে ক্ৰমে গোপীসকল গৰ্বিতা হৈ পৰিল। তেওঁলোকে ভাবিলে, কৃষ্ণ তেওঁলোকৰ অধীন হ'ল। গোপীসকলৰ তেনে অহংকাৰ ভাব দেখি বিৰহ অনলৰ মাজেদি তেওঁলোকৰ অন্তৰ পৰিশুদ্ধ কৰিবলৈ কৃষ্ণ হঠাতে তেওঁলোকৰ মাজৰ পৰা ৰাধাৰ সৈতে অন্তৰ্ধান হ'ল। কৃষ্ণৰ অন্তৰ্ধানত কৃষ্ণক বহু প্ৰকাৰে অন্বেষণ কৰি ভাগৰুৱা হৈ অৱশেষত গোপীসকলে নিজৰ ভুল বুজি পালে। কৃষ্ণ যে পূৰ্ণকাম, জিতেন্দ্ৰিয় সেই কথা তেওঁলোকে বুজিব পাৰিলে। সমস্ত বন চলাথ কৰি কৃষ্ণক নাপাই গোপীসকলে কৃষ্ণৰ লীলানুকৰণ কৰি কৰুণ স্বৰেৰে আৰু শুদ্ধ একাগ্ৰ চিত্তেৰে স্তুতি কৰিবলৈ ধৰিলে। গৰ্বাভিমান আঁতৰি গোপীসকলৰ অন্তৰ নিৰ্মল হোৱা জানি ভক্তবৎসল কৃষ্ণই ত্ৰিভংগ ভংগিমাৰে তেওঁলোকৰ আগত পুনৰ দেখা দিলেহি। কৃষ্ণক পাই গোপীসকলে সকলো দুখ পাহৰি পেলালে যদিও নিজৰ নিজৰ সংশয় নিবৃত্তিৰ বাবে কৃষ্ণক বেঢ়ি বেঢ়ি প্ৰশ্ন সুধিবলৈ ধৰিলে, কৃষ্ণইও তাৰ যথাযথ উত্তৰ দিলে। ভাগৱতত এই প্ৰশ্নোত্তৰ বিস্তৃতভাৱে আছে[৪]। গোপীসকলৰ সংশয় দূৰ হোৱাৰ পিছত গোপীসকলে সকলো বুজি পাই কৃষ্ণৰ চৰণত সৰ্ব অধিকাৰী ৰূপে আত্মসমৰ্পণ কৰিলে। এইবাৰ গোপীসকলৰ আত্মসমৰ্পণৰ তেনে চৰম অৱস্থা দেখি কৃষ্ণই 'যত গোপী তত কৃষ্ণ' হৈ পুনৰ ৰাসক্ৰীড়া আৰম্ভ কৰিলে, এয়ে হ'ল মহাৰাস। গোপীসকলৰ অভিলাস সিদ্ধি হ'ল, তেওঁলোকে মুক্তি লাভ কৰিলে।

ৰাসলীলাৰ তাৎপৰ্য

ৰাসলীলা আখ্যানৰ আধাৰগ্ৰন্থ হ'ল *শ্ৰীমদ্ভাগৱত মহাপুৰাণ*। সমস্ত বেদৰ সাৰ এই *শ্ৰীমদ্ভাগৱত পুৰাণ* অষ্টাদশ পুৰাণৰ ভিতৰত শ্ৰেষ্ঠ। এই *শ্ৰীমদ্ভাগৱত*ৰ দশম কথাই হ'ল ইয়াৰ মধ্যমণি স্বৰূপ আৰু দশম স্কন্ধৰ অন্তৰ্বৰ্তী কৃষ্ণ আৰু গোপীসকলৰ মাজত হোৱা যি ৰাসবিহাৰ কাৰ্য সেয়া হ'ল মণিৰ ভিতৰৰ মুকুতামণি। *ভাগৱত*ৰ

দশম স্কন্ধৰ অন্তৰ্গত ২৯-অৰ পৰা ৩৩ পৰ্যন্ত এই পাঁচোটা অধ্যায়ক ৰাস পঞ্চাধ্যায় বোলা হয়। ***শ্ৰীমদ্ভাগৱত*** তথা ভক্তিতত্ত্বৰ মূল কথা চতুঃশ্লোকেৰে প্ৰথমে নাৰায়ণে মৌখিক ব্যাখ্যা দিছিল ব্ৰহ্মাক, সেই ক্ৰমেৰে ব্ৰহ্মাৰ পৰা পাইছিল ব্ৰহ্মাৰ পুত্ৰ নাৰদে। নাৰদৰ পৰা ব্যাসে, ব্যাসৰ পৰা শুকমুনিয়ে, শুকমুনিৰ পৰা ৰজা পৰীক্ষিতে, তাৰ পৰাই সূতে শুনি নৈমিষাৰণ্যৰ ঋষিসকলৰ মাজত ***ভাগৱত***ৰ ব্যাখ্যা কৰিছিল। ***ভাগৱত***ৰ বিস্তৃত লিখিত ৰূপ দিছিল ব্যাসে। তেতিয়াৰ পৰাই ***ভাগৱত***ৰ নিজস্ব ৰূপ নিৰ্ণীত হয়। সত্যৱতীৰ পুত্ৰ মহৰ্ষি ব্যাসেই ***বেদ***ৰ অনেক শাখা কৰিছিল আৰু তেওঁ আছিল চতুৰ্বিংশতি অৱতাৰৰ দ্বাবিংশতম অৱতাৰ।

বিস্তৃত ***শ্ৰীমদ্ভাগৱত*** গ্ৰন্থৰ মূল বক্তা আছিল শুকদেৱ আৰু ইয়াৰ মুখ্য শ্ৰোতা আছিল মহাৰাজ পৰীক্ষিত। এতিয়া এনে কথা মনলৈ আহিব পাৰেনে যে, অৱতাৰী পুৰুষ, জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ প্ৰদীপ্ত ভাস্কৰ ব্যাসে কেতিয়াবা অশ্লীল বিষয় লিখিব পাৰে? আনহাতে মৃত্যুৰ মুখত পৰি থকা মহাৰাজ পৰীক্ষিতক মোক্ষদাতা শুকদেৱে এনে শৃংগাৰ ৰস বা বিলাস-পৰায়ণ কথা ভৱতৰণৰ মহৌষধ ৰূপে শ্ৰৱণ কৰোৱাটো সম্ভৱ হ'ব পাৰেনে ? আকৌ, বিপ্ৰাভিশাপৰ জ্বালাত দগ্ধ হৈ অনুতপ্ত হোৱা মুক্তিকামী পৰীক্ষিতে তত্ত্বকথাৰ বাহিৰে এনে কাম-কথাত কৰ্ণপাত কৰিবনে ? এনে বিশ্বাস হয়নে ?[২৫] গতিকে ৰাসলীলাত যে পৰম গূঢ়তত্ত্ব নিহিত আছে, প্ৰণেতা, বক্তা আৰু শ্ৰোতাৰ পৰাই ই প্ৰতীয়মান হৈ পৰে। ধানৰ বাহিৰ আৱৰণ বাকলি অংশ গুচালেহে আচল বস্তু চাউল পোৱাৰ দৰে শৃংগাৰ কথা পৰমতত্ত্ব ৰাসলীলাৰ ওপৰৰ বাকলিহে। ৰাসলীলাত কৃষ্ণই প্ৰেমালিংগনেৰে গোপীসকলৰ মনৰ বাঞ্ছিত আশা পূৰণ কৰিলেও তেওঁ কিন্তু সম্পূৰ্ণ নিৰাসক্ত। তেওঁ নিজে গুণাতীত[২৬]। গতিকে কৃষ্ণ আৰু গোপীৰ মাজৰ এই সম্পৰ্ক ভগৱানৰ সম্পৰ্কহে। গোপী-কৃষ্ণৰ মাজৰ এই সম্পৰ্কক যাতে জনসাধাৰণে বিকৃতভাৱে নলয় তাৰ কাৰণে শঙ্কৰদেৱে একেটা কাহিনীকে ক্ৰমে ***ভাগৱত***, ***কীৰ্তন*** আৰু ***কেলি গোপাল নাট***, এই তিনি ঠাইত বৰ্ণনা কৰি গোপী-কৃষ্ণৰ এই সম্পৰ্কক ভক্ত-ভগৱানৰ সম্পৰ্ক বুলি বাৰে বাৰে দোহাৰিছে। ভক্ত-ভগৱানৰ সম্পৰ্ক পাঁচ প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে। এই পাঁচ প্ৰকাৰৰ সম্পৰ্কত পাঁচ প্ৰকাৰৰ ভক্তি নিয়োজিত হৈ থাকে। এইবিলাক হৈছে ক্ৰমে শান্ত ভক্তি, বাৎসল্য ভক্তি, দাস্য ভক্তি, সখ্য ভক্তি, আৰু শৃংগাৰাত্মক ভক্তি। শৃংগাৰাত্মক ইয়াৰ বাহ্যিক আৱৰণহে। সাংসাৰিক আসক্তিত পৰি সাধাৰণ লোক ভগৱানৰ প্ৰতি আকৃষ্ট নহ'বও পাৰে. শৃংগাৰ ৰসৰ যোগেদি তত্ত্বপূৰ্ণ কথাৰ প্ৰতি বা ভগৱৎ ভক্তিলৈ সাধাৰণ মানুহক আকৰ্ষিত কৰিবৰ কাৰণে এনে ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰা দেখা যায়। সেয়ে সেই অৰ্থতে শঙ্কৰদেৱে লিখিছে :

"শৃংগাৰ ৰসে আছে যাৰ ৰতি।
আকে শুনি হৌক নির্মল মতি[২৭] ॥"

আকৌ ইয়াক কোৱা হৈছে, 'কামজয় নামে ইটো কেশৱৰ কেলি'[২৮]। কাম আৰু প্ৰেমৰ মাজত পাৰ্থক্য আছে। *শ্ৰীচৈতন্য চৰিত্ৰামৃত*ত কৈছে :

"আত্মেন্দ্ৰিয় প্ৰীতি বাঞ্ছা তাৰে বলি কাম।
কৃষ্ণেন্দ্ৰিয় প্ৰীতি ইচ্ছা ধৰে প্ৰেম নাম[২৯] ॥"

অন্য কোনো পাৰ্থিৱ বস্তুত মমতা নাৰাখি যদি একমাত্ৰ কৃষ্ণতহে মমতা ৰাখে তেন্তে সেই কৃষ্ণনিষ্ঠা মমতাক প্ৰেম বোলা হয়। আনহাতে স্ত্ৰী-পুত্ৰ, পৰিজন, বিষয়-বৈভৱাদিত নিজৰ সুখ-আকাংক্ষাৰ কাৰণে যি স্পৃহা সিয়েই কামৰ লক্ষণ। ৰাসক্ৰীড়াৰ সময়ত আৱিৰ্ভাৱ হোৱা শংখচূড় যক্ষ হ'ল কামভাবৰ প্ৰতীক। আনহাতে এজন কৃষ্ণৰ প্ৰতি ষোলশ গোপীৰ যি প্ৰীতি সেয়া হ'ল প্ৰেমৰ প্ৰতীক। ৰাসলীলা জীৱাত্মা আৰু পৰমাত্মাৰ মিলনৰ প্ৰতীক। জীৱাত্মাৰূপী গোপীসকল ঐকান্তিক ভক্তিৰ দ্বাৰা পৰমাত্মাৰূপী কৃষ্ণৰ লগত একীভূত হৈছে।

শ্ৰদ্ধাপূত হৃদয়েৰে এই ৰাসলীলাৰ অমৃত সিন্ধুৰ বিন্দুমাত্ৰও শ্ৰৱণ-কীৰ্তন কৰা আৰু অভিনয় লীলাৰ যোগেদি দৰ্শন লাভ কৰিব পৰাজনৰ কাম ৰূপ ব্যাধি দূৰ হয় আৰু সেইজন পৰমানন্দত নিমজ্জিত হ'বলৈ সক্ষম হয়। ভগৱন্তৰ এনে লীলাকে অনুকৰণ কৰি প্ৰতি শাৰদীয় পূৰ্ণিমাত লোক সমাজে নাম-প্ৰসংগ আৰু অভিনয়ৰ যোগেদি ৰাস উৎসৱ পালন কৰি আহিছে। জীৱাত্মা-পৰমাত্মাৰ মিলনৰ এনে উদ্দেশ্যক সাৰোগত কৰি জীৱনৰ চৰম কৰ্তব্য ভাবি সত্ৰসমূহত মহা সমাৰোহেৰে ৰাস উৎসৱ পালন কৰা হয়।

সত্ৰত ৰাস উদ্‌যাপন পদ্ধতি

অসমৰ সত্ৰসমূহত বৈদিক ক্ৰিয়া-কাণ্ড আৰু নাট্যধৰ্মী ব্যৱস্থাৰে ৰাস উৎসৱ উদ্‌যাপিত হয়। সত্ৰীয়া আদৰ্শ ৰক্ষা কৰি থকা প্ৰায়বোৰ সত্ৰতেই ৰাস উৎসৱ পালন কৰা হয়। বৈদিক পৰম্পৰা আৰু অভিনয়ৰ দিশত ৰাসৰ প্ৰাচীনতা দাবী কৰিব পাৰে দক্ষিণপাট সত্ৰই। সত্ৰসমূহৰ ভিতৰত প্ৰথমে দক্ষিণপাট সত্ৰতেই ৰাসলীলা উৎসৱ উদ্‌যাপিত হয়। তাৰ পিছতেই আউনীআটী, গড়মূৰ, বেঙেনাআটী, কমলাবাৰী, ভোগপুৰ, পুনিয়া আদি সত্ৰবোৰলৈ এই ৰাসৰ প্ৰসাৰ ঘটে। আউনীআটী, দক্ষিণপাট, গড়মূৰ, কুৰুৱাবাহী আদি সত্ৰত ৰাসপূজাৰ বিশেষ প্ৰাধান্য আছে। আন প্ৰায়বিলাক সত্ৰত কেৱল অভিনয় ৰাসৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব দিয়া হয়। অৱশ্যে ৰাস উপলক্ষ্যে দিনৰ ভাগত সত্ৰত বিশেষ নাম প্ৰসংগৰ ব্যৱস্থা আছে।

সত্ৰসমূহত ৰাস অভিনয়ৰ নাটকসমূহক দুই প্ৰকাৰে বিভক্ত কৰিব পাৰি। মহাপুৰুষ শঙ্কৰ-মাধৱৰ *কেলি গোপাল* আৰু *ৰাস-ঝুমুৰা* নাটকেৰে কিছু সত্ৰত ৰাস অভিনয় কৰা দেখা যায়। আনহাতে আউনীআটী, দক্ষিণপাট, গড়মূৰ, বেঙেনাআটী আদি সত্ৰত *ভাগৱত*, *গৰ্গ সংহিতাৰ* আধাৰত নিজ নিজ সত্ৰতে ৰচনা কৰা, ৰাসলীলাৰ বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি থকা নাটকৰহে অভিনয় কৰা হয়। কোনো সত্ৰৰ স্ব-ৰচিত নাটকত মূল কাহিনীৰ লগত খাপ খুৱাই বসুদেৱ-দৈৱকীৰ বিয়া বা তাতকৈয়ো আগৰ প্ৰাসংগিক কথা সন্নিৱিষ্ট কৰা দেখা যায়।

সত্ৰসমূহত ৰাস বুলিলে তিনিটা কথাৰ অংগাংগী সম্বন্ধ থকা বুজায়। এই তিনিটা কথা হ'ল – ৰাস পূজা, ৰাস অভিনয় আৰু ৰাস উপলক্ষ্যে কৰা নাম প্ৰসংগ। অৱশ্যে সকলো সত্ৰতে ৰাসপূজা নহয় যদিও অভিনয় আৰু নাম-প্ৰসংগৰ ৰীতি কম, বেছি পৰিমাণে ৰক্ষা কৰা হয়। কেৱল অভিনয়ৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া সত্ৰকেইখনে দুই-তিনিদিন ৰাস অভিনয়কেই প্ৰদৰ্শন কৰে। তিনিও কথাত সমানে গুৰুত্ব দিয়া সত্ৰসমূহত একেদিনাই তিনিওটা কাৰ্য পালন কৰে। এদিনীয়াকৈ ৰাস পালন কৰা সত্ৰবোৰত দিনত নিত্য প্ৰসংগৰ অন্তত ৰাস উপলক্ষ্যে হিয়া নাম, দিহা নাম, গায়ন-বায়ন, নটুৱা, চালি ওজাপালি আদি অনুষ্ঠান থাকে। দিনৰ সবাহ আৰু নাম প্ৰসংগত গুৰু-বৈষ্ণৱে অংশ লোৱা দিনসমূহ আন উৎসৱৰ দৰেই একে। এই ৰাস-পূৰ্ণিমাৰ মূল তিথিৰ দিনা নিত্য প্ৰসংগত অতিৰিক্ত কীৰ্তন, পদ, ঘোষা আদি বঢ়া প্ৰসংগ থাকে। দিনৰ ভাগৰ সেই কাৰ্যৰ পিছত সন্ধ্যা নিৰ্দিষ্ট লগ্নত ৰাস-পূজা চলি থকা অৱস্থাতে নামঘৰত ৰাস-অভিনয় অনুষ্ঠিত হয়। এইদৰেই এদিনীয়া উৎসৱৰ সমাপ্তি ঘটে।

তিনি দিনৰ তিনিটা বিশেষ ভাগেৰে সৈতে বৰ্তমানেও এই উৎসৱ চলি থকা সত্ৰখন হ'ল দক্ষিণপাট সত্ৰ। দক্ষিণপাটত আদিতে ৰাসলীলা আয়োজন হোৱাৰ এটা কাহিনী আছে[৩০]। দক্ষিণপাট সত্ৰৰ অধিকাৰ বাসুদেৱ গোস্বামীৰ দিনত আহোম ৰজাই প্ৰতিষ্ঠা কৰি দিয়া এই সত্ৰখনি ব্ৰহ্মপুত্ৰই খহাই নিয়াত সত্ৰাধিকাৰজনাই অত্যন্ত দুখ পোৱাত সেই দুখৰ মাজতে ৰাতি সপোন দেখিলে ভগৱানৰ আজ্ঞা যে, সত্ৰত কৃষ্ণ-লীলা কৰিলে সত্ৰখন আৰু খহনীয়াৰ কবলত নপৰে। সেই সপোন মৰ্মেই বাসুদেৱ গোস্বামীয়ে ১৭৬২ শকত কৃষ্ণ জন্মৰ পৰা অৰিষ্টাসুৰ বধ পৰ্যন্ত ঘটনাৱলী সামৰি 'শ্ৰীশ্ৰীকৃষ্ণদেৱৰ ৰাস অভিনয়' নামকৰণেৰে নাটক লিখি উলিয়ায় আৰু সত্ৰত ৰাসৰ পাতনি মেলে। এই সত্ৰত ৰাস উৎসৱৰ তিনিদিনত তিনিটা নাম প্ৰয়োগ কৰা হয়। প্ৰথম দিনা অধিবাস, দ্বিতীয় দিনা ৰাস আৰু তৃতীয় দিনা ইন্দ্ৰাভিষেক।

অধিবাস

এই দিনত ৰাসপূজাৰ কাৰণে মণ্ডপ তৈয়াৰ কৰি মণ্ডপত কৰিবলগীয়া পূজাৰ আগতীয়া প্ৰস্তুতি কাৰ্য চলোৱা হয়। মণ্ডপ তৈয়াৰ কৰি মণ্ডপত পূজা কৰাৰ এক বিশেষ পদ্ধতি আছে। এই পদ্ধতিৰে দক্ষিণপাট, কুৰুৱাবাহী, আউনীআটী, গড়মূৰ আৰু পুনিয়া বৰসত্ৰত ৰাসপূজা কৰে। এই মণ্ডপ নিৰ্মাণৰ পদ্ধতি উল্লেখ কৰা হৈছে। নামঘৰৰ আগভাগত মণিকূটৰ সন্মুখত মণ্ডপ সজোৱা হয়। এই মণ্ডপ বিশেষকৈ কলপুলি ৰুই চিত্ৰ-বিচিত্ৰ কাপোৰেৰে মেৰিয়াই তাত চন্দ্ৰাতপ, চোঁৱৰ, আম পাত আৰু ফুলৰ মালা আঁৰি সু-সজ্জিত কৰি তোলা হয়। আউনীআটীত এই মণ্ডপ আঠকোণীয়া। মণ্ডপৰ মাজত এটা চাৰিকোণীয়া বেদী সাজি সৰ্বতো-ভদ্ৰমণ্ডল স্থাপন কৰা হয়। এই বেদীত বৈদিক মন্ত্ৰেৰে সঞ্চাৰ কৰি এখন পূজাৰ আসন প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়। দক্ষিণপাট সত্ৰত এই মণ্ডপক বৃন্দাবন পূজা মণ্ডপ আখ্যা দিয়ে। যিহেতু এই সত্ৰৰ ৰাস পূজাৰ বিশেষ মূৰ্তি হ'ল বৃন্দাবন চন্দ্ৰ। এই সত্ৰৰ পূজা মণ্ডপত চাৰিওফালে চাৰিদ্বাৰ থাকে। প্ৰত্যেক দ্বাৰত আৰতি চাকি সজোৱা থাকে। এই চাকি পিঠাগুৰিৰে সাজি তাৰ মাজত ঘিউ বন্তি জ্বলাই আৰতি কৰে। এখন থালত কমেও ২৫ গছ চাকি থাকে। সন্ধিয়া সময়ত মহাপ্ৰভু বৃন্দাবন চন্দ্ৰক সত্ৰৰ কৰাপাটৰ বাহিৰ পৰ্যন্ত উলিয়াই নি, ঘূৰাই আনি পুনৰ মন্দিৰত প্ৰবেশ কৰাই অধিবাসৰ পূজা আৰম্ভ কৰে। নিত্য প্ৰসঙ্গৰ অন্তত সজোৱা আৰতিৰ চাকিৰে আৰতি কৰি ইয়াৰ লগত ধুৰাপদেৰে আৰতি গীত গায়। ইয়াক প্ৰস্তাৱনা বুলি কোৱা হয়। প্ৰস্তাৱনাত গায়ন-বায়ন, ওজাসকলে অংশগ্ৰহণ কৰে। প্ৰস্তাৱনাৰ গীতত নাৰদে কেনেকৈ অমৃত সাগৰত বুৰ মাৰি শিৱৰ অনুগ্ৰহত ৰাসোৎসৱ দেখিবলৈ পাইছিল সেই কাহিনীৰ বৰ্ণনা থাকে[৩১]। লগতে ৰাধাৰ ইতিবৃত্তও বৰ্ণিত হয়[৩২]। এই দিনটোতে বৃন্দাবন চন্দ্ৰ মণ্ডপৰ দ্বাৰপালসকলক আৰু মণ্ডপৰ ভিতৰত থকা মূৰ্তিসমূহকো ধুৰা পদেৰে চলি থকা গানতে আৰতি কৰে[৩৩]। এইদৰেই অধিবাসৰ কাৰ্যৰ সামৰণি পৰে। তাৰ পিছৰ দিনটো মূল ৰাসৰ তিথি।

ৰাস

ৰাস উৎসৱৰ ই মূল দিন। এই দিনত পুৱাতে ৰাস পূজাৰ মহাপ্ৰভু বৃন্দাবন চন্দ্ৰক মণ্ডপলৈ উলিয়াই অনা হয়। আউনীআটী, গড়মূৰ আদিত অৱশ্যে ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল মূৰ্তিক সন্ধ্যাহে উলিয়াই পূজা কৰাৰ নিয়ম। প্ৰতিষ্ঠিত আসনত ৰাসৰ বিশেষ যুগল মূৰ্তি স্থাপন কৰি বৈদিক মন্ত্ৰেৰে পূজা কৰা হয়। দক্ষিণপাট সত্ৰত বৃন্দাবন চন্দ্ৰৰ পূজাৰ উপৰিও শ্ৰীকৃষ্ণৰ অৰ্জুন ভঞ্জন, শকত ভঞ্জন, পুতনা শোষণ আদি যিবোৰ লীলা নাটত সন্নিৱিষ্ট সেইবোৰ শাস্ত্ৰ মতে যি সময়ত সংঘটিত হৈছিল সেই সময় মতে

সেই লীলাত সহযোগ থকা ভক্ত-পাৰিষদসকলকো পূজা কৰাৰ নিয়ম প্ৰচলন আছে[৩৪]। এই সত্ৰত পুৱাৰ পৰাই মহাপূজাৰ লগে লগে গীতা পাঠ, গোপাল নাম আদি চলি থাকে। পুৱা নিত্য প্ৰসংগৰ অন্তত গাণিকাৰ ক্ৰম থাকে। ৰাতি পূজা চলি থকা অৱস্থাতে ৰাস অভিনয় আৰম্ভ হয়। অভিনয় কাৰ্যৰ লগত সম্বন্ধ থকা পৰম্পৰাসমূহ নামঘৰৰ ৰাস অভিনয়ত ৰক্ষিত হয়। গায়ন-বায়ন আৰু সূত্ৰধাৰৰ প্ৰবেশ-প্ৰস্থানৰ পিছত ৰাম-কৃষ্ণ গোপ-বালকৰ সৈতে অভিনয় থলীত প্ৰবেশ কৰাৰ লগে লগে সকলোৱে থিয় হৈ নমস্কাৰ জনায় আৰু পূজাৰী আহি পঞ্চোপচাৰেৰে পূজা কৰেহি। ইফালে একে সময়তে মণ্ডপতো ৰাম-কৃষ্ণ আৰু গোপ বালকসকলৰ পূজা চলি থাকে[৩৫]। আউনীআটীত এনে এটি পৰম্পৰা আছে যে, ৰাম-কৃষ্ণৰ প্ৰবেশ হোৱাৰ লগে লগে সত্ৰাধিকাৰজনাও নামঘৰত প্ৰবেশ কৰেহি আৰু সত্ৰাধিকাৰজনাই ৰাম-কৃষ্ণলৈ সন্মান জনাই নামঘৰৰ আসন গ্ৰহণ কৰে। এই সত্ৰত নামঘৰত অভিনয় চলি থাকোঁতে, সত্ৰাধিকাৰজনা প্ৰবেশ কৰোঁতে নামলগোৱাই হৰিধ্বনি কৰা নিয়ম আৰু সেই হৰিধ্বনিৰ লগে লগে সকলোৱে উঠি সত্ৰাধিকাৰজনাক সন্মান জনায়, কিন্তু ৰাসৰ অভিনয়ৰ দিনা ৰাম-কৃষ্ণক সন্মান জনাওঁতে একেলগে দুই কাৰ্য সমাপণ হয়। দক্ষিণপাট সত্ৰত অৰিষ্টাসুৰ বধ পৰ্যন্ত ৰাসৰ নাটক অভিনীত হয় যদিও আউনীআটীত কৃষ্ণৰ মহাৰাসৰ সামৰণিৰ লগে লগেই ৰাসলীলা নাটকৰ সামৰণি পৰে। আউনীআটীৰ নামঘৰত অভিনয় হোৱা নাটৰ মূল বিষয়বস্তু হ'ল কৃষ্ণৰ গোষ্ঠলীলা আৰু ৰাসলীলা। অভিনয় কাৰ্য শেষ নহ'লেও ৰাসপূজাৰ নিৰ্মালি আৰু হোমৰ তিলক প্ৰদান কৰে। গড়মূৰ সত্ৰত বৰ্তমানে মঞ্চাভিনয় হয় যদিও পূৰ্বতে এই সত্ৰৰ নামঘৰত দিনৰ সবাহৰ ওজা-প্ৰসঙ্গৰ পিছতেই *কালিয় দমন নাট* প্ৰদৰ্শন কৰাৰ প্ৰথা আছিল। বৰ্তমান নামঘৰত এই অভিনয় নাই যদিও ৰাসৰ পূজা পূৰ্বৰ পৰম্পৰাৰেই চলি আছে। বেঙেনাআটী সত্ৰত ৰাস উৎসৱৰ মূল তিথিৰ দিনা গোবিন্দ মূৰ্তিক মহাস্নান কৰাই মহাপূজা কৰাৰ ব্যৱস্থা আছে।

ইন্দ্ৰাভিষেক

ই ৰাসৰ তৃতীয় দিন। এই নামকৰণৰ তাৎপৰ্য হ'ল শ্ৰীকৃষ্ণক ইন্দ্ৰপদত অভিষেক কৰা উৎসৱ। এই উৎসৱৰ আৰম্ভণি আছিল এনে ধৰণৰ – ব্ৰজধামত কৃষ্ণৰ লীলা কাৰ্য চলি থাকোঁতে ইন্দ্ৰৰ মনত গৰ্বভাব উদয় হোৱাত ইন্দ্ৰই গোকুলবাসীক তেওঁৰ প্ৰভাৱ দেখুৱাবৰ বাবে বাত-বৃষ্টি সৃষ্টি কৰি গোকুল প্লাৱিত কৰিছিল। তেতিয়া কৃষ্ণই গোবৰ্ধন পৰ্বত ধাৰণ কৰি গোকুলবাসীক সেই পৰ্বতৰ তললৈ আনি ইন্দ্ৰৰ উপদ্ৰৱৰ পৰা ৰক্ষা কৰিলে। সেই কাৰ্যত ইন্দ্ৰৰ দৰ্প চূৰ্ণ হোৱাত তেওঁ কৃষ্ণৰ শক্তিৰ

কথা অনুভৱ কৰিব পাৰি স্তৱ-স্তুতিৰে কৃষ্ণদেৱক তেওঁৰ অপৰাধৰ বাবে ক্ষমা ভিক্ষা কৰিলে আৰু তেতিয়াই কৃষ্ণক সকলো দেৱতাৰ সৈতে ইন্দ্ৰই ইন্দ্ৰপদত অভিষেক কৰাই অধিষ্ঠিত কৰালে[৩৬]। এই অভিষেক উৎসৱক ৰাসলীলাৰ এক বিশেষ অংগ স্বৰূপে গ্ৰহণ কৰি উৎসৱৰ তৃতীয় দিনা এই কাৰ্য সম্পন্ন কৰা হয়। বিশেষকৈ দক্ষিণপাট সত্ৰতহে এই নামকৰণেৰে এই উৎসৱ উদ্‌যাপিত হয়।

ইন্দ্ৰাভিষেকৰ দিনা পুৱাতে বৃন্দাবন পূজামণ্ডপত স্থিত বৃন্দাবন চন্দ্ৰত সোণ-ৰূপ অষ্টধাতু আৰু মৃন্ময় ঘটৰ জলেৰে স্নান কৰোৱাৰ পিছত বিধি মতে ষোড়শোপচাৰেৰে বৃন্দাবন চন্দ্ৰৰ পূজা কৰাৰ লগতে দেৱমাতা সুৰভি, ইন্দ্ৰ ঐৰাৱত আদিৰ পূজা-অৰ্চনা আৰম্ভ হয়। এই পূজাৰ অন্তত শ্ৰীদাম, সুদাম আৰু অপ্সৰাসকলৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰা অভিনেতাসকলে নৃত্যগীত পৰিবেশন কৰে। লগে লগে গায়ক-বায়কৰ গীতৰ মাধ্যমেৰে ঐৰাৱতৰ দ্বাৰা অনা সপ্ত সমুদ্ৰৰ জল, দেৱমাতা সুৰভিৰ দুগ্ধ, পিতৃ আৰু গন্ধৰ্বসকলৰ স্তৱ আদি বৰ্ণনা কৰা হয়। নৃত্য-গীত সমাপ্ত হোৱাৰ পিছত বৃন্দাবন চন্দ্ৰক উদ্দেশ্যি শ্ৰীদাম-সুদামৰ সাক্ষাতে সত্ৰৰ অধিকাৰ প্ৰমুখ্যে বৈষ্ণৱসকলে দক্ষিণা প্ৰদান কৰি আশিস্ গ্ৰহণ কৰে। তাৰ পিছতেই সদলবলে ডবা-শংখ, ঢোল-খোলৰ বাদ্যধ্বনিৰে বৃন্দাবন চন্দ্ৰক মণ্ডপৰ পৰা বাহিৰলৈ উলিয়াই কিছু দূৰ ফুৰাবলৈ লৈ যায়। কিছু দূৰ ফুৰোৱাৰ পিছত বৃন্দাবন চন্দ্ৰক পুনৰ নামঘৰলৈ আনি নামঘৰৰ ভিতৰৰ টুপৰ কোঠালিত ৰখা হয়। ইয়াৰ পিছতে শ্ৰীদাম আৰু ৰাধাৰ শাপা-শাপি অভিনয় অনুষ্ঠিত হয়। অভিনয়ৰ শেষত বৃন্দাবন চন্দ্ৰক মণিকূটত পূৰ্বৰ দৰে স্থাপন কৰি সান্ধ্য আৰতিৰে ইন্দ্ৰাভিষেকৰ লগতে ৰাসোৎসৱৰ সামৰণি মৰা হয়।

অভিনয়ৰ নাটত ৰাধা

ই এক উল্লেখযোগ্য দিশ। অভিনয়ৰ নাটত ৰাধাৰ উল্লেখ অৱশ্যে সকলোতে নাই। *ভাগৱত*ত ৰাধাৰ নাম উল্লেখ হোৱা নাই কাৰণেই কোনোৱে ইয়াক প্ৰক্ষিপ্ত বুলি ক'ব খোজে। কিন্তু *ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত পুৰাণ*, *নাৰদ পাঞ্চৰাত্ৰ*, *গৰ্গসংহিতা* আৰু বিভিন্ন দাৰ্শনিক পণ্ডিতমণ্ডলীৰ দ্বাৰা আলোচিত *ভাগৱত*ৰ টীকাসমূহত ৰাধাৰ কথা বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰা দেখা গৈছে[৩৭]। ৰাসলীলা বিশেষকৈ ৰাধাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই হৈছে বুলি এই শাস্ত্ৰসমূহে জোৰ দি ক'ব খোজে। *গৰ্গ সংহিতা*ত উল্লেখ আছে যে বিশেষ বিশেষ স্থানসমূহত আৰু ক্ৰীড়াত যিসকল গোপীৰ নাম উল্লেখ আছে সেইসকলৰ মুখ্য স্বৰূপো ৰাধাহে। এক ৰাধাই গোলোকত কৃষ্ণপ্ৰিয়া, বৃন্দাবনত বৃন্দা, ৰাসত ৰাসেশ্বৰী, শতশৃংগত সতী, চন্দ্ৰবনত চন্দ্ৰাৱলী, নিকুঞ্জবনত ভদ্ৰা, কৃষ্ণ সৰোবৰত কৃষ্ণা, কাম্যবনত কাম্যা, পদ্মবনত পদ্মা, চম্পক বনত চম্পা আদি নাম আৰু ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে[৩৮]।

এনে বহু ৰূপৰ স্ত্ৰীগৰাকীক মূল *ভাগৱতত* গোপী বুলিয়েই উল্লেখ কৰা হৈছে[৩১]। সি যি কি নহওক, নিজ সত্ৰত ৰচনা কৰা নাটসমূহত ৰাধাক অস্বীকাৰ কৰা হোৱা নাই। ৰাধাৰ বিশেষ প্ৰাধান্যহে আছে। আনহাতে যিয়ে ৰাধাৰ নাম একান্ত উল্লেখ নকৰাকৈ অভিনয় কৰিছে, সেইসকলে ৰাধাৰ ঠাইত প্ৰধান গোপীকা বুলি উল্লেখ কৰিছে।

সত্ৰসমূহত সাধাৰণতে নামঘৰতে ৰাসলীলাৰ নাটৰ অভিনয় হৈছিল যদিও বৰ্তমান যুগত স্বাভাৱিক গতিধাৰাৰে দৰ্শকৰ মন ধাৱিত হোৱাত সেই ৰুচিৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি আধুনিক কলা-কৌশল অৱলম্বন কৰি মঞ্চ ব্যৱস্থাৰে কোনো কোনো সত্ৰই ৰাস অভিনয় কৰা দেখা গৈছে। অৱশ্যে মঞ্চ ব্যৱস্থাৰ নিদৰ্শন শঙ্কৰদেৱৰ দিনতে *চিহ্নযাত্ৰাৰ* জৰিয়তেই পোৱা যায়। বিশেষকৈ তাকে লৈ অসমীয়া সমাজে মঞ্চ ব্যৱস্থাৰ প্ৰাচীনতাৰ দাবী কৰিবও পাৰে। এনে ব্যৱস্থাৰ মূল আকৰ্ষণ হ'ল, মঞ্চত অভিনয় কাৰ্যত যথাযথ ৰূপ দিবলৈ সহজ। নিৰ্দিষ্ট পৰিৱেশ যথা নিয়মে ৰচনা কৰিব পাৰি। বিশেষকৈ ৰাসত মুখা, সঞ্চালন নিখুঁতভাৱে কৰিবলৈ যথাৰ্থতে আবৃত মঞ্চগৃহৰ প্ৰয়োজন হয়। এনেকুৱা অনেক সা-সুবিধালৈ লক্ষ্য ৰাখি প্ৰয়াত পীতাম্বৰ দেৱগোস্বামী গড়মূৰীয়া সত্ৰাধিকাৰে আধুনিক কলা-কৌশলেৰে প্ৰথমে গড়মূৰ সত্ৰত এই ব্যৱস্থাৰ প্ৰচলন কৰি থৈ গ'ল। তাৰ পিছত আন বহুতো সত্ৰত নামঘৰৰ বাহিৰে আছুতীয়া ঠাইত স্থায়ীভাৱে মঞ্চ তৈয়াৰ কৰি মঞ্চৰাস কৰাৰ ব্যৱস্থা প্ৰচলন হৈছে। প্ৰয়াত সেইগৰাকী সত্ৰাধিকাৰেই পোন-প্ৰথমবাৰৰ বাবে সত্ৰৰ মঞ্চত সহ-অভিনয়ৰো প্ৰৱৰ্তন কৰে। কিন্তু আজিও গৃহস্থী সত্ৰসমূহতহে এই নিয়ম প্ৰচলিত হৈ আছে। অৱশ্যে গৃহী সত্ৰসমূহতো নামঘৰত সহ-অভিনয় নহয়। নামঘৰত কৰা অভিনয় অংকীয়া ভাওনাৰ আৰ্হিৰে হয়। সেয়ে আজিও বহু সত্ৰই আধ্যাত্মিক ভাবধাৰাৰ মূল থলী নামঘৰতেই প্ৰাচীন পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰি আহিছে। আধুনিক কলা-কৌশলৰ হেঁচাত এই সত্ৰসমূহে মহাপুৰুষীয়া তথা সত্ৰীয়া আদৰ্শক আধুনিকতাৰ মাজত বিলীন হ'বলৈ এৰি দিয়া নাই।

ৰাস উদ্‌যাপনৰ লক্ষ্য

অসমীয়া সমাজত উৎসৱ-অনুষ্ঠানসমূহক প্ৰধানকৈ ধৰ্ম সম্বন্ধীয়, কৃষি সম্বন্ধীয়, জীৱন সম্বন্ধীয় আৰু ৰাজকীয় বা প্ৰশাসনীয়[৪০] - এই চাৰিটা ভাগত ভগাব পাৰি। অৱশ্যে সত্ৰত পালিত হোৱা প্ৰায় সকলো উৎসৱেই ধৰ্মীয় আদৰ্শৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত। উদাহৰণ স্বৰূপে ৰাস, পালনাম, জন্মাষ্টমী, একাদশী, ফাকুৱা আৰু গুৰু তিথিসমূহ সম্পূৰ্ণ ধৰ্মীয় উৎসৱ। লোক-জীৱনৰ উৎসৱবিলাকত ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ ক্ষীণ পৰিমাণে আছে যদিও অনেক ক্ষেত্ৰত লোক-বিশ্বাসৰহে প্ৰাধান্য আছে। কিন্তু সত্ৰত নৱ বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ প্ৰতিফলন আৰু ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাৰ প্ৰভাৱত লোক-জীৱনৰ

উৎসৱসমূহেও মূল ধৰ্মীয় ৰূপ লয়। এই প্ৰসংগত বিহুৰ কথাকে উল্লেখ কৰিব পাৰি।

সাধাৰণতে সত্ৰত পালিত হোৱা উৎসৱসমূহৰ দুটা ধাৰা আছে। তাৰে প্ৰথমটো সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিৰ লগত জড়িত আৰু আনটো স্থানীয় জীৱন-ধাৰাৰ লগত জড়িত। সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত উদ্‌যাপিত হোৱা উৎসৱ ৰাস, ফাকুৱা, জন্মাষ্টমী ইত্যাদি। এই উৎসৱসমূহ সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিৰ হ'লেও সত্ৰত এই উৎসৱসমূহ পালিত হওঁতে স্থানীয় প্ৰভাৱো এইবোৰত পৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে ৰাস, জন্মাষ্টমী, ফাকুৱা আদিত পৰিবেশন কৰা নাম-কীৰ্তন, ভাওনা, ব্ৰত পালন আদি অনুষ্ঠানসমূহ স্থানীয় প্ৰভাৱযুক্ত। মন কৰিবলগীয়া কথা যে, ভগৱানৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে সত্ৰৰ উৎসৱসমূহ পালন কৰা হয় বাবে ই সম্পূৰ্ণ ধৰ্মৰ লগত জড়িত হৈ পৰা দেখা যায়। এই উৎসৱসমূহ উদ্‌যাপনৰ ঘাই লক্ষ্যকেইটা হৈছে – কৃষ্ণৰ প্ৰতি ভক্তি গাঢ় কৰা, কৃষ্ণ স্বৰূপ পৰমাত্মাৰ লগত জীৱাত্মা স্বৰূপ ভক্তৰ সম্পৰ্ক স্থাপন কৰা, ধৰ্মীয় অভ্যাস ৰক্ষা কৰা, আনন্দ দানৰ যোগেদি ধৰ্মৰ শিক্ষাদান কৰা, ভক্তিৰস আস্বাদনৰ যোগেদি ইন্দ্ৰিয়াতীত আনন্দ দান কৰা আৰু সামাজিক সম্প্ৰীতি ৰক্ষা কৰা। এইখিনিতে মন কৰিবলগীয়া অন্য এটা কথা হৈছে, সত্ৰীয়া উৎসৱৰ ঘাই লক্ষ্য হ'ল ভকতসকলৰ নৈতিক আৰু আধ্যাত্মিক উৎকৰ্ষ সাধনত সহায় কৰা। এতেকে সত্ৰৰ প্ৰতিটো উৎসৱ আধ্যাত্মিক আৰু নৈতিক ভাৱৰ লগত জড়িত। সেইবাবে লোক-উৎসৱেও সত্ৰত এটি ধৰ্মীয় পৰিচ্ছদ লাভ কৰি সত্ৰীয়া উৎসৱৰ অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে আৰু সেইদৰে ধৰ্মীয় উৎসৱসমূহো থলুৱা উপাদানেৰে সমৃদ্ধ হৈ উঠিছে।

দেহতাত্ত্বিক তাৎপৰ্য

দেহ জগতৰ লগতো ৰাসৰ সম্বন্ধ পোনপটীয়াকৈ বিচাৰ কৰি চাব পাৰি। বৃন্দাবনৰ ২৫ খন বনত যিদৰে ৰাসক্ৰীড়া চলি আছিল, সেইদৰে মনুষ্য শৰীৰত নিতৌ এই ৰাসক্ৰীড়া চলি থাকে। মনৰ সৈতে থকা ২৪ তত্ত্ব অৰ্থাৎ ২৫ খন বন সদৃশ দেহ জগতত জীৱাত্মাৰ পৰমাত্মাৰ প্ৰতি যি দুৰ্বাৰ আকৰ্ষণ সেয়ে ৰাসক্ৰীড়া। বৃন্দাবনৰ যমুনাৰ পাৰত যিদৰে ৰাসক্ৰীড়া সংঘটিত হৈছিল, সেইদৰে হৃদয়ত প্ৰেমৰ লীলা যমুনাক লৈহে জীৱাত্মা-পৰমাত্মাৰ মিলনৰ প্ৰক্ৰিয়া সম্ভৱ হ'ব পাৰে। ইয়াত পৰমাত্মা কৃষ্ণ আৰু জীৱাত্মা গোপীৰ প্ৰতীক।

পাদটীকা :

১। শুভঙ্কৰৰ *শ্ৰীহস্ত মুক্তাৱলী*, সম্পাঃ মহেশ্বৰ নেওগ, আগকথা, বিশ্বনাৰায়ণ শাস্ত্ৰী, পৃঃ ০৩

২। আঙ্গিকো ৱাচিকশ্চৈৱ আহাৰ্য্যঃ সাত্ত্বিকস্তথা।
চত্বাৰো ২ ভিনয়া হ্যেতে বিজ্ঞেয়া নাট্য সংশ্ৰয়াঃ॥
ভৰতৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ*, প্ৰথম খণ্ড, অনুবাদ - নিত্যানন্দ শাস্ত্ৰী, পৃঃ ১১২

৩। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ১৬০

৪। *শ্ৰীহস্ত মুক্তাৱলী*, ভূমিকা, পৃঃ ১৭

৫। ভৰতৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ*, পৃঃ ১১২

৬। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, অষ্টম অধ্যায়, পৃঃ ১৫৯

৭। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অধ্যায়, পৃঃ ২

৮। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অধ্যায়, পৃঃ ৩

৯। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অধ্যায়, পৃঃ ৪

১০। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, প্ৰথম অধ্যায়, পৃঃ ২৭

১১। ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা (সম্পাঃ) *ভাওনা সমীক্ষা*, পৃঃ ৯০

১২। সপ্ত বৈকুণ্ঠ : শ্বেত বিলাস, শান্তানু বিলাস, পঙ্কজ বিলাস, পুষ্প বিলাস, কনকদণ্ড, সনাতন, গোলোক।

১৩। *গৰ্গ সংহিতা*, গোলোক খণ্ড, পৃঃ ১১, ১২

১৪। ৰাধাবিনোদ গোস্বামী, *শ্ৰীমদ্ভাগৱতম*, বাংলা অনুবাদ, সম্পাঃ কৃষ্ণচন্দ্ৰ স্মৃতি তীৰ্থ, দশম স্কন্ধ (পঞ্চম খণ্ড), ২৯শ অধ্যায়, পৃঃ ১৬৯৭

১৫। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ১৬৯৭, মূলঃ *তৈত্তিৰীয় উপনিষদ্*

১৬। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ১৬৯৭

১৭। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, *শ্ৰীমদ্ভাগৱত*, প্ৰকাশক - বৰুৱা এজেন্সী, পদ ১৯৮৫-৮৮, পৃঃ ১৫৩

১৮। মাধৱদেৱ, *নামঘোষা*, ঘোষা ১৪০, পৃঃ ৪৫
মহাভাৰতম, উদ্যোগ পৰ্ব, ষট্ষষ্ঠিতম অধ্যায়, প্ৰকাশক - বিশ্ববাণী প্ৰকাশনী, পৃঃ ৬৮৩, *শ্ৰীশ্ৰীনাৰদ পঞ্চৰাত্ৰম্*, তৃতীয়ৰাত্ৰম, শ্লোক ২০, পৃঃ ২৩২

১৯। *পদ্মপুৰাণম*, উত্তৰ খণ্ডম্, ১৬৪-৬৫, পৃঃ ৯৮৭
গৰ্গ সংহিতা, মাধুৰ্য্যখণ্ড, শ্লোক ৫, পৃঃ ১৯৫

২০। *ভাগৱত* (সং.), ১০ম স্কন্ধ, ২১শ অধ্যায়ঃ, সম্পাঃ পঞ্চানন তৰ্কৰত্ন, পৃঃ ৫৯৩-৫৯৫

২১। শঙ্কৰদেৱ, *কীৰ্ত্তন*, সম্পাঃ যতীন্দ্ৰনাথ গোস্বামী, ৰাসক্ৰীড়া, পদ ১৭, পৃঃ ২০২

২২। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পদ ২৪, পৃঃ ২০৩

২৩। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পদ ৩৬, ৩৭, পৃঃ ২০৬

২৪। শঙ্কৰদেৱ, *শ্ৰীমদ্ভাগৱত*, দশম স্কন্ধ, প্ৰকাশক - বৰুৱা এজেন্সি, পদ ১৪৪২, পৃঃ ১১১, ১১২

২৫। *শ্ৰীমদ্ভাগৱতম্* (সং.), বাংলানুবাদ - ৰাধা বিনোদ গোস্বামী, ১০ম স্কন্ধ, ৩৩শ অধ্যায়, পৃঃ ২৬০৫, ২৬০৬, সম্পাঃ কৃষ্ণচন্দ্ৰ স্মৃতিতীৰ্থ

২৬। *শ্ৰীমদ্ভাগৱত*, প্ৰকাশক - বৰুৱা এজেন্সি, দশম স্কন্ধ, পদ ১২৯১, পৃঃ ১০০

২৭। শঙ্কৰদেৱ, *কীৰ্ত্তন*, সম্পাঃ যতীন্দ্ৰনাথ গোস্বামী, ৰাসক্ৰীড়া, পদ ১৬৮, পৃঃ ২৩৬

২৮। *শ্ৰীমদ্ভাগৱত*, প্ৰকাশক - বৰুৱা এজেন্সি, দশম স্কন্ধ, পদ ১২০৯, পৃঃ ৯৪

২৯। *শ্ৰীশ্ৰী চৈতন্য চৰিতামৃত*, প্ৰকাশক - গৌড়ীয় মিশ্বন, পদ ১৬৫, পৃঃ ৭৫

৩০। ৰমানন্দ দেৱ গোস্বামী, ৰাসোৎসৱৰ ঊনবিংশ ভাষণ, পৃঃ ৪

৩১। বেণুধৰ শৰ্মা, *দক্ষিণপাট সত্ৰ*, পৃঃ ২৫, ২৬

৩২। ৰমানন্দ দেৱ গোস্বামী, ৰাসোৎসৱৰ ঊনবিংশ ভাষণ, পৃঃ ৬

৩৩। উল্লিখিত গ্ৰন্থ

৩৪। বেণুধৰ শৰ্মা, পূৰ্বোল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ২৬

৩৫। ৰমানন্দ দেৱ গোস্বামী, ৰাসোৎসৱৰ ঊনবিংশ ভাষণ, পৃঃ ৬

৩৬। *ভাগৱত* (সং.), দশম স্কন্ধ, সপ্তবিংশ অধ্যায়, সম্পাঃ পঞ্চানন তৰ্কৰত্ন, পৃঃ ৬০৩-৬০৪

৩৭। *ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত্ত পুৰাণ*, ব্ৰহ্মখণ্ড, শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মখণ্ড
নাৰদ পাঞ্চৰাত্ৰ, দ্বিতীয় ৰাত্ৰ, পৃঃ ১৯০, ২০৩; পঞ্চম ৰাত্ৰ, পৃঃ ৮৩৬, ৪৬৯
গৰ্গ সংহিতা, গোলোকখণ্ড, বৃন্দাবন খণ্ড, গিৰিজাখণ্ড, মাধুৰ্যখণ্ড, মথুৰাখণ্ড, অশ্বমেধ খণ্ড

৩৮। *ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত্ত পুৰাণ*, আৰ্য্যশাস্ত্ৰ - প্ৰকৃতি খণ্ড, সপ্তমোহধ্যায়ঃ, শ্লোক ৪৯-৫৩লৈ, পৃঃ ৪৮৮

৩৯। *ভাগৱত* (সং.), দশম স্কন্ধ, সম্পাঃ পঞ্চানন তৰ্কৰত্ন, শ্লোক ৩৬, ৩৭, পৃঃ ৬১১

৪০। সৰ্বেশ্বৰ ৰাজগুৰু, *ইতিহাসৰ পাত মেলি*, পৃঃ ১৬৮।

000000

দ্বিতীয় অধ্যায়

অসমীয়া অনুবাদ নাটক ঃ এটি দৃষ্টিপাত

ড° দয়ানন্দ পাঠক

অনুবাদ নাটকৰ পৰম্পৰা মূলতঃ আধুনিক যুগৰ ফচল। কেৱল অনুবাদ নাটকৰ পৰম্পৰানো কেলেই ? সাহিত্যৰ আন আন মাধ্যমৰ বেলিকাও অনুবাদৰ প্ৰয়োজনীয়তা আৰু জনপ্ৰিয়তা মন কৰিবলগীয়া। উপন্যাস, চুটিগল্প, কবিতাৰ লগতে আন আন নন-ফিকছনবোৰও (Non-fiction) মূল ভাষাৰ পৰা আন আন ভাষালৈ অনূদিত হৈ আহিছে। এটা ভাষাৰ লোকে আনটো ভাষাৰ সাহিত্য কৰ্মৰ প্ৰতি আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰি আহিছে পূৰণি কালৰ পৰাই। সাহিত্যিক মনৰ এয়া এক স্বাভাৱিক প্ৰৱণতা। এনে প্ৰৱণতাৰ বশৱৰ্তী হৈ এটা ভাষাৰ জিজ্ঞাসু পাঠকে আনটো ভাষা-সাহিত্যতনো কি কি ৰচনা জনপ্ৰিয় হৈ উঠিছে তাক জানিবলৈ আগ্ৰহী হোৱাটো বিশেষকৈ সাহিত্য ক্ষেত্ৰৰ বাবেই এক অপৰিহাৰ্য কথা।

অনুবাদ সাহিত্যৰ প্ৰতি জিজ্ঞাসু মনৰ আগ্ৰহ নতুন কথা নহয়। আধুনিক কালত এনে প্ৰৱণতা বহুগুণে বৃদ্ধি পাইছে মাথোন। পূৰণি কালত অনুবাদ সাহিত্যৰ স্বৰূপ আছিল সুকীয়া। মূল সংস্কৃত গ্ৰন্থসমূহৰ পৰা প্ৰান্তীয় ভাষাসমূহলৈ অনেক অনুবাদ হৈছে। অনুবাদৰ ক্ষেত্ৰত একমাত্ৰ শব্দানুবাদ বা বাক্যানুবাদ একমাত্ৰ কথা নহয়। ভাবানুবাদো বিশাল অনুবাদ প্ৰক্ৰিয়াৰেই এক বলিষ্ঠ অংগ। মূল বাল্মিকী সংস্কৃত *ৰামায়ণ*ৰ পৰা অনেক ভাষালৈ তেনে পৰ্যায়ৰ অনুবাদ হৈছে। মাধৱ কন্দলিয়ে চৈধ্য শতিকাতে অসমীয়া ভাষালৈ সংস্কৃত *ৰামায়ণ*ৰ অনুবাদ কৰিছে। মহাকবি কালিদাসৰ প্ৰতিখন সংস্কৃত নাটক বিশ্বৰ অনেক ভাষালৈ বিভিন্নভাৱে অনূদিত হৈছে। গ্ৰীক ভাষাৰ মনীষী চক্ৰেটিচ, প্লেটো, এৰিষ্ট'টলৰ মহৎ ৰচনাসমূহ বিশ্বৰ প্ৰায় প্ৰতিটো ভাষালৈ অনূদিত হৈছে। এটা জাতিৰ মহাকাব্যসমূহ আনটো ভাষালৈ অনুবাদিত হৈছে। এনে

প্ৰক্ৰিয়া সাহিত্য সৃষ্টিৰ লগে লগে হোৱা বুলিলেও ভুল নহয়। নজনা কথাক জনাৰ, নেদেখা বস্তুক দেখাৰ, নুশুনা কথা শুনাৰ প্ৰতি এক দুৰ্বাৰ আগ্ৰহে চিৰকাল চিন্তাশীল আৰু ৰুচিসম্পন্ন মানৱক প্ৰেৰিত কৰি আহিছে। অনুবাদ-কৰ্ম্ম তেনে প্ৰেৰণাৰে এক শুভ পৰিণতি।

সাহিত্যৰ সৃষ্টি অথবা সাহিত্যিক প্ৰেৰণা মানৱ মনৰ এক বলিষ্ঠ অংগ। সাহিত্যিক চিন্তা এক আন্তৰ্জাতিক প্ৰক্ৰিয়া। ই মানৱীয় চিন্তন-মননৰ এক জীৱন্ত প্ৰৱাহ। নিজৰ ভাষা-সাহিত্যক যথাৰ্থ ৰূপত সমৃদ্ধ কৰিবলৈ আৰু লগতে নিজৰ অথবা আনৰ ভাষা-সাহিত্যক চহকী কৰিবলৈ আৰু অইন ভাষা সাহিত্যলৈ সম্প্ৰসাৰিত কৰিবলৈ এটা ভাষাৰ সাহিত্য আনটো ভাষালৈ অনুবাদ কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা আহি পৰে। বিশ্বৰ বিভিন্ন ভাষা-সাহিত্যত বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিছে। তেনে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাই নিজৰ নিজৰ ভাষা-সাহিত্যক চহকী কৰাৰ লগতে অনুবাদ-কৰ্মৰ মাজেৰে আন আন জাতিৰ ভাষা-সাহিত্যকো পৰ্যাপ্ত পৰিমাণে সমৃদ্ধ কৰে।

অনুবাদ-কৰ্ম মূলতঃ এক সাহিত্যিক সাঁকো। এনে সাঁকোৱে দুটা জাতিৰ ভাষা-সাহিত্যৰ মাজত সংযোগ স্থাপন কৰে। এক কথাত ক'বলৈ গ'লে অনুবাদ-কৰ্ম এক সংযোগী প্ৰক্ৰিয়া। এই প্ৰক্ৰিয়াই মাত্ৰ সাহিত্যৰ মাজতেই সংযোগ স্থাপন নকৰে। এই প্ৰক্ৰিয়াই দুটা ভিন ভিন ভাষা আৰু জাতিৰ মাজতো হৃদয়-মনৰ সংযোগ স্থাপন কৰে। অনুবাদ-কৰ্মৰ স্বৰূপ এটা জাতিৰ জাতীয় জীৱনেও নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। সাধাৰণতে এটা জাতিৰ মহৎ লেখকসকলৰ কালজয়ী লেখাসমূহকহে অনুবাদযোগ্য বুলি গণ্য কৰা হয়। ইতিমধ্যে কোৱাই হৈছে, কেতিয়াবা হুবহু শব্দানুবাদ, কেতিয়াবা ভাবানুবাদ, কেতিয়াবা মৰ্মানুবাদৰ ৰূপত অনুবাদ-কৰ্মই জীৱন্ত ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। কেতিয়াবা আকৌ প্ৰথম ভাষাৰ গঠন, কাহিনী আৰু মৰ্মাৰ্থক দ্বিতীয় ভাষাৰ সংস্কৃতি তথা আৰ্থসামাজিক পটভূমিৰ লগত ৰজিতা খোৱাকৈ তৰ্জমা বা ভাষান্তৰ কৰা হয়। এনে অনুবাদক যোল অনা বিশুদ্ধ অনুবাদ বুলিব নোৱাৰিলেও এনে ভাষান্তৰ-কৰ্মও সমানেই গুৰুত্বপূৰ্ণ। এই কথাৰ পূৰ্ণ ব্যাখ্যান এই প্ৰবন্ধৰ পৰৱৰ্তী অংশত আৰু স্পষ্ট কৰি দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰা হ'ব।

বহুত সময়ত এগৰাকী অনুবাদকক 'বিশ্বাস ঘাটক' বুলি ক'ব পাৰি। মূল ৰচনাৰ ভাব-ভাষাৰ পৰা নিজৰ প্ৰতিভা অথবা প্ৰয়োজন সাপেক্ষে এগৰাকী অনুবাদকে দ্বিতীয় ভাষালৈ অনুবাদ কৰিবলৈ যাওঁতে অনেক ফালৰি কাটি অহাও দেখা যায়। এনেও দেখা যায়, প্ৰথম লেখকৰ ইতিবাচক কথা এটি দ্বিতীয় লেখকৰ অনুবাদ-কৰ্মত নেতিবাচক ৰূপো লোৱা পৰিলক্ষিত হয়। এই ক্ষেত্ৰত অনেক উদাহৰণ আমাৰ

সন্মুখত আছে।

শব্দ আৰু অৰ্থৰ বাদানুবাদৰ প্ৰশ্নও আছে। মূল লেখকৰ এটা শব্দৰ অৰ্থ দ্বিতীয় লেখকৰ হাতত কেনে ৰূপ লয় কোৱা টান। এই পৰ্যায়ৰ সমস্যা আছে প্ৰাচীন অথবা মধ্যযুগীয় লেখকৰ ৰচনাৰ অনুবাদৰ ক্ষেত্ৰত। মূল লেখকৰ ৰচনাৰ নেপথ্যত নিহিত থকা ঐতিহাসিক তথা সাংস্কৃতিক পটভূমিৰ বিষয়ে দ্বিতীয় ভাষালৈ অনুবাদ কৰিবলৈ লোৱা অনুবাদকগৰাকীৰ সম্যক জ্ঞান নাথাকিবও পাৰে। তেনে অৱস্থাতেই শব্দ আৰু অৰ্থৰ মাজত পৰৱৰ্তী কালত সংঘাতৰ সূচনা ঘটে।

এগৰাকী অনুবাদকে শব্দ, বাক্য আৰু অৰ্থৰ মাজত থকা মিল আৰু ব্যৱধানখিনিও সূক্ষ্মভাৱে অনুধাৱন কৰিবলৈ অপাৰগ হ'লেই বিপদ। তেনে অৱস্থাত একেটি অনুবাদ-কৰ্মতেই আংশিকভাৱে শব্দানুবাদ, ক'ৰবাত ভাবানুবাদ আৰু ক'ৰবাত প্ৰয়োগ সাপেক্ষে টীকাভাষ্যও ক্ষতিকাৰক নহয়। য'ত শব্দানুবাদ অতি সহজেই সম্ভৱ তাত টীকাভাষ্যৰ প্ৰয়োজন নাথাকে। সচেতন তথা অনুসন্ধিৎসু পাঠকে নিজ গুণেৰেই অৰ্থবাহুল্যক পোনাই ল'ব পাৰে।

বহুতেই ভাবে, অনুবাদ কৰ্ম স্থূল অৰ্থত এক চিৰাচৰিত সাহিত্য-কৰ্ম। এনেকৈ ভবাটো ভুল। অনুবাদ-কৰ্মও এক সূক্ষ্ম সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যকৰ্ম। অনুবাদকগৰাকী মূল লেখকৰ প্ৰতিভাৰ সমকক্ষ নহ'লেও প্ৰকৃত অনুবাদ-কৰ্ম অক্ষত অৱস্থাত নাথাকে। বিশুদ্ধ আৰু সৃষ্টিশীল অনুবাদৰ ক্ষেত্ৰত মূল সাহিত্যিকৰ লগত অনুবাদকৰ এক সৃষ্টিশীল একাত্মবোধ গঢ়ি নুঠিলে প্ৰকৃত অনুবাদ সম্ভৱ নহয়। অনুবাদকগৰাকীয়ে মূল লেখকগৰাকীৰ ভাবনাৰ উচ্চ ভূমিত নিজকে স্থাপন কৰিব পাৰিব লাগিব।

পাঠ সমীক্ষাৰ সমস্যাও আছে। প্ৰাচীন লেখকৰ ৰচনাৰ সমীক্ষিত পাঠ অবিহনে তেনে সাহিত্যৰ যথাৰ্থ অনুবাদ সম্ভৱ নহয়। আজিকালি সাহিত্য সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰতো পাঠ সমীক্ষাৰ (Textual Criticism) প্ৰয়োজন অনুভূত। প্ৰাচীন অথবা মধ্যযুগীয় ৰচনাসমূহৰ শতসহস্ৰ তাঙৰণ ওলাইছে। তেনে প্ৰতিটো তাঙৰণতেই স্পষ্টভাৱে মূল ৰচনাৰ ভিন ভিন অনুবাদ বা ভাঙনি দেখা যায়। আধুনিক সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত এনে সমস্যা সৰহভাগ ক্ষেত্ৰতেই নাথাকে।

অনুবাদ সাহিত্যও এক সৃষ্টিশীল সাহিত্যকৰ্ম। মহৎ সাহিত্য কেৱল এটা জাতিৰ আছুতীয়া সম্পদ নহয়। মহৎ সাহিত্য সমগ্ৰ মানৱ জাতিৰে সম্পদ। এনে ধাৰণা আৰু আদৰ্শক সাকাৰ ৰূপ দিবলৈও অনুবাদ-কৰ্মৰ প্ৰাসংগিকতা আৰু প্ৰয়োজনীয়তা নুই কৰিব নোৱাৰি।

অসমীয়া অনুবাদ সাহিত্য আজি নিঃকিন হৈ থকা নাই। আমাৰ সাহিত্যৰ

প্ৰতিটো মাধ্যমেই পৌঢ়ত্ব লাভ কৰিছে। নাট্য সাহিত্য এই দিশত এখোপ চৰা। অভিনয় আৰু অভিনয়-কলাই মানুহৰ হৃদয়খনক অহৰহ দোলা দি আহিছে। প্ৰতিটো পৰিৱেশ্য কলাই মানুহৰ মনৰ ওপৰত তৎকাল প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে বাবেই নাটকক প্ৰাচীন কালৰে পৰাই এক বিশেষ মৰ্যাদা দি অহা হৈছে। প্ৰাচীন মনীষীসকলে নাটকক 'পঞ্চম বেদ' বুলিও আখ্যা দি থৈছে। হয়তো সেই বাবেই প্ৰাচীন সংস্কৃত নাটকৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সমপ্ৰাচীন গ্ৰীক আৰু ৰোমান সমাজ-জীৱনতো নাটকৰ মৰ্যাদা অতুলনীয়। তেনে নাট্য-পৰম্পৰা আৰু নাট্যাদৰ্শৰ ভেটিতেই নিৰ্মাণ হৈছে পৰৱৰ্তী নাট্য সাহিত্যৰ গৌৰৱময় সৌধ।

মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ দিনৰে পৰা অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যত লিখিত নাটকৰ পৰম্পৰাৰ সূচনা। গুৰুজনাৰ পূৰ্বেও নাটক নোহোৱা বুলিব নোৱাৰি। পিছে তেনেবোৰ নাটক আছিল লোকনাট – মৌখিকভাৱে বৰ্তি থকা একোটি দীঘলীয়া পৰম্পৰা। অসমৰ জনজীৱনৰ উশাহ-নিশাহৰ লগত তেনেবোৰ লোকনাটৰ নিবিড়তম সম্পৰ্ক। এনে জীৱন্ত পৰম্পৰাৰ আধাৰতেই গুৰুজনাৰ নাট্যজীৱনো প্ৰতিষ্ঠিত। অন্যহাতে সংস্কৃত ধ্ৰুপদী নাটকৰ ব্যাকৰণেও গুৰুজনাৰ নাট্যজীৱনক সমৃদ্ধ কৰিছে। তেৰাই *ভাগৱত* গ্ৰন্থৰ কেইটিমান কাহিনীৰ আধাৰত *পত্নীপ্ৰসাদ*, *কালিয় দমন*, *কেলিগোপাল*, *পাৰিজাত হৰণ* আৰু *ৰুক্মিণী হৰণ* আদি পাঁচখন নাটক ৰচনা কৰিছে। একেদৰে *ৰামায়ণ* মহাকাব্যৰ আধাৰত তেৰাই *ৰামবিজয়* নামৰ অন্তিম নাটকখনো ৰচিছে। আমাৰ আলোচনাত এনেবোৰ নাটকৰ বিচাৰ বিশ্লেষণ কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। *ভাগৱত* বা *ৰামায়ণ*ৰ কাহিনীৰ আধাৰত ৰচিত হ'লেও গুৰুজনাৰ এনেবোৰ নাটক অনুবাদ নাটকৰ পৰিসীমালৈ আনিব নোৱাৰি। সুখৰ কথা, গুৰুজনাৰ এই নাট ছখনৰ ইংৰাজী অথবা অসমীয়া গদ্যানুবাদৰ কাম দুই-একে কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে।

অসমীয়া অনুবাদিত নাট্য-পৰম্পৰাৰ আৰম্ভণ ঘটে ইংৰাজী কবি-নাট্যকাৰ ছেক্সপীয়েৰ (William Shakespeare)ৰ নাটকসমূহৰ অসমীয়া অনুবাদ অথবা অভিযোজনাৰ মাজেৰে। ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ অসমীয়া নাট ৰচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱা নাট্যকাৰসকলকো আমাৰ আলোচ্য বিষয়-ক্ষেত্ৰলৈ আনিব নোৱাৰি। উদাহৰণ স্বৰূপে, আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠাপক গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰাম-নৱমী* (১৮৫৭) নাটকখনৰ নেপথ্যত আছে ইংৰাজ নাট্যকাৰ ছেক্সপীয়েৰৰ নাটক আৰু নাট্যশৈলী। *ৰাম-নৱমী*ৰ ওপৰত ছেক্সপীয়েৰৰ *ৰোমিও এণ্ড জুলিয়েট* (Romeo and Juliet) নাটকৰ চীন-মোহৰ স্পষ্ট। বোধকৰোঁ *ৰাম-নৱমী* অনূদিত নাটক নহ'লেও এইখন নাটকে অনুবাদ নাটকৰ বাবে এক প্ৰশস্ত পথ কাটি উলিয়ালে।

অসমীয়া অনুবাদ নাটকৰ সূচনা হয় ছেক্সপীয়েৰৰ ইংৰাজী নাটকবোৰৰ অসমীয়া অভিযোজনাৰ (Adaptation) মাজেৰে। আমি ইতিমধ্যে শব্দানুবাদ বা বাক্যানুবাদৰ আংশিক উল্লিখন কৰিছোৱেই। ছেক্সপীয়েৰৰ নাট্য প্ৰতিভা আৰু নাট্য-ৰীতিৰ প্ৰভাৱ প্ৰাক্-স্বাধীনতা কালতেই আমাৰ নাটকত গভীৰভাৱে অনুভূত হয়। এনে প্ৰভাৱে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ কেইবা শতাব্দী জোৰা স্থবিৰতাক স্পন্দিত কৰি তোলে। ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষ প্ৰভাৱত জীপ পাই উঠিল আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ জয়যাত্ৰা।

ঊনৈশ শতিকাৰ শিক্ষিত অসমীয়া যুৱকৰ মনত ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰতি এক বিশেষ উষ্মা। তেওঁলোকৰ এটা চামে কলিকতা চহৰত উচ্চ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিছে। কোৱা বাহুল্য, কলিকতা আজিও ভাৰতবৰ্ষৰ সাংস্কৃতিক ৰাজধানী। এইখন চহৰৰ বুকুতেই অনেক অসমীয়া যুৱকে বিশ্ব সাহিত্যৰ মধুৰস পান কৰাৰ সুযোগ লাভ কৰিছে। নতুন জীৱনৰ, নতুন সম্ভাৱনাৰ স্বপ্ন দেখিছে। তেওঁলোকে কলিকতা চহৰত ইংৰাজ কবি-নাট্যকাৰগৰাকীৰ নাটকৰ অভিনয় দেখাৰ সুবিধা লাভ কৰিছে। মূল ইংৰাজী নাটকৰ লগতে সেই নাটকবোৰৰ বাংলা অনুবাদিত নাটকৰ পঠন-পাঠনৰ লগতে মঞ্চাভিনয়ো দেখিছে। তেনে অনুপ্ৰেৰণাৰ পটভূমিতেই ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ অসমীয়া অভিযোজনাৰ এক দীঘলীয়া অধ্যায়ৰ সূচনা হ'ল। অভিযোজনাৰ লগতে সমান্তৰালভাৱে অব্যাহত থাকিল ছেক্সপীয়েৰৰ নাট্যশৈলীৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত অসমীয়া ঐতিহাসিক তথা সামাজিক নাটক। অনুবাদ নাটকৰ আলোচনাত এই দিশটিৰ কথা একেবাৰে অৱজ্ঞা কৰিব নোৱাৰি। আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসো আৰম্ভ হয় এনে অনুবাদ-কৰ্মৰ মাজেৰে।

পোনপ্ৰথমে আমি লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ (১৮৬৪-১৯৩৮) কথা উল্লেখ কৰিব লাগিব। বেজবৰুৱাই অনেক নাটক ৰচনা কৰিছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত সৰহভাগেই অসমৰ বুৰঞ্জীৰ আধাৰত ৰচিত হোৱা নাটক। যেনে – ***বেলিমাৰ***, ***চক্ৰধ্বজ সিংহ***, ***জয়মতী কুঁৱৰী***, ***গদাধৰ ৰজা*** আদি অন্যতম। ***চক্ৰধ্বজ সিংহ*** নাটকৰ পাতনিত বেজবৰুৱাই তেওঁৰ ছেক্সপীয়েৰ-প্ৰীতিৰ বিষয়ে খোলা-খুলিকৈ লিখিছে –

> *"শেষত আৰু একাষাৰ কথা কওঁ যে মহাকবি ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰিন্স হেনৰি, ফলষ্টাফ আৰু তেওঁলোকৰ লগৰীয়াসকলৰ চৰিত্ৰৰ চানেকীৰ কিছু দূৰ অনুসৰণ কৰি, এই নাটৰ প্ৰিয়ৰাম আৰু গজপুৰীয়া প্ৰভৃতিৰ চৰিত্ৰ গঠন কৰা হৈছে। মহাকবিৰ পদাঙ্ক অনুসৰণ কৰি তেওঁৰ আশীৰ্ব্বাদৰ কণামাত্ৰ লাভৰ ভিকহু হোৱাহে লেখকৰ মনস্কামনা।"*

এইবাৰ বেজবৰুৱাই পোনে পোনে ছেক্সপীয়েৰৰ শ্ৰেষ্ঠতম ট্ৰেজেদি ***হেমলেটৰ*** শব্দানুবাদত হাত দিলে। ***হেমলেটৰ*** প্ৰতি বেজবৰুৱাৰ অনুকম্পা সহজেই অনুমেয়।

কিন্তু কি বিশেষ কাৰণত তেখেতে নাটকখনৰ মাত্ৰ প্ৰথম দৃশ্যটো অনুবাদ শেষ কৰি দ্বিতীয় দৃশ্যৰ ভাঙনি আৰম্ভ কৰি ঠমকি ৰ'ল জনা নাযায়। এফালে স্বদেশপ্ৰীতি, অন্যফালে ছেক্সপীয়েৰ-প্ৰীতি। বোধকৰোঁ স্বদেশপ্ৰীতিৰ দিশটোৱে তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ সিংহ অংশ দখল কৰিলে। *হেমলেট* নাটকৰ অনুবাদখিনি তেখেতৰ মেজৰ কোনোবা এটা কোণত অনাদৃত হৈ পৰি ৰ'ল। তেখেতক হয়তো কোনেও কথাটো মনত পেলাইও নিদিলে।

বেজবৰুৱাৰ পাছতেই পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা। বেজবৰুৱা আৰু গোহাঞিবৰুৱা উভয়েই একেটি পথৰেই পথিক। স্বদেশপ্ৰেমৰ ভাবনাই দুয়োকে একেটি পথৰেই সহযাত্ৰী কৰিছে। গোহাঞিবৰুৱাৰ মনতো আছিল ছেক্সপীয়েৰ-প্ৰীতি। কিন্তু তেখেতে ইংৰাজ কবি-নাট্যকাৰ গৰাকীৰ নাটকৰ অনুবাদ অথবা অভিযোজনাত হাত দিয়া নাই।

প্ৰায় সমকালীন নাট্যকাৰ বেণুধৰ ৰাজখোৱাই (১৮৭২-১৯৫৫) ছেক্সপীয়েৰৰ *হেমলেট* আৰু *অথেলো* নাটক দুখনৰ প্ৰতি বিশেষ আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰে। এই দুয়োখন নাটকৰ পৰা আহৃত বহুখিনি উপাদানেৰে ৰাজখোৱাই সুন্দৰ নাটক এখন লিখিছে - *সেউতী কিৰণ* (১৮১৪)। *সেউতী কিৰণ* নাটকখনক *অথেলো*ৰ অভিযোজনা বুলিব পাৰি। এহাল ডেকা-গাভৰুৰ প্ৰেমৰ কাহিনীৰে নাটকখনৰ প্লট নিৰ্মিত। কিৰণ আৰু সেউতীৰ প্ৰেমৰ কাহিনী অথেলো আৰু ডেচডিমনাৰ প্ৰেমৰ কাহিনীৰ লেখীয়া এটি মনোৰম কাহিনী। বিশ্বাস আৰু অবিশ্বাসৰ থৈয়া-নথৈয়া ৰণত অবিশ্বাসেই আগস্থান দখল কৰি নাটকৰ অন্তিম পৰিণতি নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। এনে দৃষ্টিৰে চাবলৈ গ'লে *সেউতী-কিৰণ*খন যে *অথেলো* নাটকৰেই অভিযোজনা সেইটো স্পষ্ট হৈ পৰে।

ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকত প্ৰতিশোধৰ ভাবনাই তেওঁৰ একাধিক নাটকৰ কাহিনীক্ৰম নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছে। ইংৰাজ কবি-নাট্যকাৰগৰাকীয়েও এনে নাট্যৰীতি লাভ কৰিছে ৰোমান নাট্যকাৰ চেনেকা (Seneca)ৰ প্ৰতিশোধকেন্দ্ৰিক নাটকসমূহৰ পৰা। ছেক্সপীয়েৰৰ সমসাময়িক ইংৰাজ নাট্যকাৰ টমাচ কিদ্ (Thomas Kyd)ও একে পথৰ পথচাৰী। এই ক্ষেত্ৰত কিদ্ৰ *স্পেনিছ ট্ৰেজেডি* নামৰ নাটকখনৰ কথা উল্লেখ নকৰি নোৱাৰি। উক্ত নাটকৰ আৰ্হিত প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীয়ে *নীলাম্বৰ* (১৯২১-৩৩) নাটকখন ৰচনা কৰে। *নীলাম্বৰ* দৰাচলতে টমাচ্ কিদৰ *স্পেনিছ ট্ৰেজেডিৰ* অভিযোজিত ৰূপ। কিদৰ নাটকত থকাৰ দৰে *নীলাম্বৰত* ৰজা নীলাম্বৰে তেওঁৰ পত্নী চন্দ্ৰাৱলীৰ স'তে মন্ত্ৰী শচীপাত্ৰৰ পুত্ৰ মনোহৰৰ অবৈধ প্ৰেম-পিৰীতি থকা বুলি ভাবিবলৈ আৰম্ভ কৰে। প্ৰতিশোধৰ ভাবনাৰে প্ৰেৰিত হৈ ৰজা নীলাম্বৰে মন্ত্ৰীপুত্ৰক হত্যা কৰোৱাই তেওঁৰ

মাংস গোপনে শচীপাত্ৰক খুৱায়। মন্ত্ৰীয়ে কথাটো গম পাই প্ৰতিশোধৰ ভাবনাৰে নিজৰ ৰাজ্যৰ পৰা ওলাই আহে। যথা সময়ত মন্ত্ৰীয়ে ৰজাক আক্ৰমণ কৰে। ৰজা নীলাম্বৰ পৰাস্ত হয়। অৱশেষত ৰজাইও বুজিব পাৰিলে যে, মন্ত্ৰী-পুত্ৰৰ কোনো দোষ নাছিল। নিজৰ ৰাণী চন্দ্ৰাৱলীও নিষ্পাপ। মন্ত্ৰী শচীপাত্ৰইও বুজিব পাৰিলে যে, এই ষড়যন্ত্ৰৰ মূল নায়ক হ'ল ৰাজ কৰ্মচাৰী নন্দহে। এইদৰে হত্যা আৰু ৰক্তাক্ত পৰিণতিৰে ব্যঞ্জিত *নীলাম্বৰ* নাটকৰ যৱনিকা।

নীলাম্বৰ নাটকৰ প্ৰতিশোধ-ভাবনাই আন কেইবাগৰাকী নাট্যকাৰক ইন্ধন যোগালে। তেওঁলোকৰ ভিতৰত দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ আৰু নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ নাম উল্লেখযোগ্য। তালুকদাৰৰ *বামুণী কোঁৱৰ* আৰু ভূঞাৰ *বদন বৰফুকন* এনে পৰ্যায়ৰ নাটক হ'লেও দুয়োখনৰ কোনোখনকেই কোনো নাটকৰ অভিযোজনা বুলিব নোৱাৰি। বিভিন্ন মঞ্চত নাটক দুখনৰ অভিনয়ো হৈছে। এনেদৰে অনেক নাটকৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি।

অনুবাদ আৰু অভিযোজনাৰ প্ৰক্ৰিয়া দেশে স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ সময় তথা কিছু পাছলৈকে অব্যাহত থাকিল। এনে অনুবাদ আৰু অভিযোজনাই ছেক্সপীয়েৰক অসমীয়া জনমানসত জনপ্ৰিয় কৰি তোলাৰ উপৰিও এনেবিধ নাটকে অসমীয়া নাট ৰচনাৰ সমগ্ৰ প্ৰক্ৰিয়াটোক এক নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰিলে। এনে প্ৰক্ৰিয়া ঐতিহাসিক দৃষ্টিৰ পৰাও অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ। এনে শ্ৰেণীৰ নাটকসমূহেই পৰৱৰ্তী কালৰ অসমীয়া নাটকৰ নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়া তথা আধুনিকীকৰণক বহুখিনি আগুৱাই নিছে।

অভিযোজনাও অনুবাদ-কৰ্মৰেই এক সৃষ্টিশীল ৰূপ। অসমীয়া ভাষাত অভিযোজনাই এক বিশাল অংশ সামৰিছে। হুবহু শব্দানুবাদ তুলনামূলকভাৱে কম। ঊনৈশ শতিকাৰ শেষ দশক দুটাৰ পৰাই অভিযোজনা-কৰ্মই আমাৰ সাহিত্যত গা কৰি উঠিল। ১৮৮৮ চনত ছেক্সপীয়েৰৰ *কমেডি অব এৰৰছ্* (*Comedy of Errors*) নাটকখন *ভ্ৰমৰঙ্গ* নামেৰে অভিযোজিত কৰিলে চাৰিগৰাকী তৰুণে। তেওঁলোক হ'ল -- ৰমাকান্ত বৰকাকতি, ঘনশ্যাম বৰুৱা, গুণ্ডানন বৰুৱা আৰু ৰত্নধৰ বৰুৱা।

কুৰি শতিকাৰ ভিতৰ-চ'ৰাত সোমাইয়েই এনে অনুবাদ-কৰ্মৰ প্ৰতি উষ্মা আৰু এখোপ চৰিল। দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাই ছেক্সপীয়েৰৰ *এজ ইউ লাইক ইট* (*As you like it*) নাটকখন *চন্দ্ৰাৱলী* (১৯১০) নামেৰে অভিযোজনা কৰে। উক্ত নাটকৰ পটভূমি অসমীয়া। চৰিত্ৰসমূহো খাচ অসমীয়া। অনুবাদ নাটকত অসমীয়া জনজীৱনৰ জীৱন্ত ছবি পৰিলক্ষিত হ'ল। এনেদৰে পদ্মধৰ চলিহাই *ৰোমিও এণ্ড জুলিয়েট* নাটকৰ অভিযোজনা কৰিছে *অমৰলীলা* (১৯১৯) নামেৰে। এইখন নাটকতো পটভূমি ষোল অনাই ভাৰতীয়। চৰিত্ৰসমূহো দেশীয়। নাটকৰ কাহিনীভাগ এনে ধৰণৰ – দুটি ৰাজপুত পৰিয়ালৰ

মাজত পুৰণি শত্ৰুতা। ছেক্সপীয়েৰৰ ৰোমিওৰ চৰিত্ৰ নিৰ্বাহ কৰিছে ইয়াত অমৰে। জুলিয়েটৰ চৰিত্ৰ নিৰ্বাহ কৰিছে লীলাই। লৰ্ড কেপুলেটৰ ঠাইত অংকিত হৈছে ৰাজপুত সেনাধ্যক্ষ গোবিন্দ সিং। অন্যহাতে মনটেগুৰ ঠাইত ৰাজপুত সেনাধ্যক্ষ ভীম সিং। নাটকৰ কাহিনী সম্পূৰ্ণৰূপে *ৰোমিও এণ্ড জুলিয়েটৰ* দৰেই। নাটকৰ অন্তিম পৰিণতিও তদ্ৰুপ। গোবিন্দ সিং আৰু ভীম সিঙৰ পৰিয়াল দুটাৰ মাজত বৰ্তি থকা পুৰণি শত্ৰুতা অৱশেষত নোহোৱা হয়। অমৰ আৰু লীলাৰ অকাল বিয়োগৰ পাছত। নাটকৰ কাহিনীক আগবঢ়াই নিবলৈ তথা নাটকত অসমীয়া পৰিৱেশ দিবলৈ আৰু পটভূমিক সঠিকভাৱে চিত্ৰিত কৰিবলৈ যাওঁতে তেখেতে দুই-এটি নতুন চৰিত্ৰৰো সমাৱেশ ঘটাবলগীয়া হৈছে।

শৈলধৰ ৰাজখোৱাই ছেক্সপীয়েৰৰ *অথেলো* আৰু *টুৱেলফথ্ নাইট* (*Twelfth Night*) নাটক দুখন *ৰণজিৎ সিং* আৰু *মনৰ মানুহ* নামেৰে অভিযোজনা কৰে। একেদৰে দেৱানন্দ ভৰালীয়ে *মেকবেথ* নাটকখন *ভীমদৰ্প* (১৯১৮) নামেৰে অভিযোজনা কৰে। নবীন চন্দ্ৰ বৰদলৈয়ে ছেক্সপীয়েৰৰ *ট্ৰয়লাচ এণ্ড ক্ৰেচিদা* (*Troilus and Cresida*), *টেমিং অব দি শ্ৰু* (*Taming of the Shrew*), *এজ ইউ লাইক ইট* (*As you like if*), আৰু *কিং লিয়াৰ* (*King Lear*) নাটক চাৰিখন যথাক্ৰমে - *তৰুণ কাঞ্চন* (১৯৩১), *দন্দুৰী দমন* (১৯৩২), *ৰাত্ৰি বিনোদ* (১৯৩২) আৰু *বিষাদ কাহিনী* (১৯৩২) নামেৰে অভিযোজনা আগবঢ়ায়। অম্বিকা প্ৰসাদ গোস্বামীয়ে *চিম্বেলিন* (*Cymbeline*) নাটকখন *তাৰা* (১৯৩৫) নামেৰে অভিযোজনাৰ ৰূপত অনুবাদ কৰে। একেখন নাটককে দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাই *পদ্মাৱতী* নামেৰে অভিযোজিত কৰে। একেদৰে অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাই ছেক্সপীয়েৰৰ *মাৰ্চেণ্ট অব ভেনিচ* (*Merchant of Venice*) আৰু *কিং লিয়াৰ* নাটক দুখন যথাক্ৰমে *বণিজ কোঁৱৰ* (১৯৪৬) আৰু *অশ্ৰুতীৰ্থ* (১৯৫০) নামেৰে অভিযোজিত কৰে। তথাপি, এনেবোৰ নাটককো এক বিশেষ পৰ্যায়ৰ অভিযোজনাৰ মৰ্যাদা দিব পাৰি।

সৰ্বানন্দ পাঠকৰ *বিপ্লৱী বীৰ* (১৯৪৯) নাটকখন ছেক্সপীয়েৰৰ *মেকবেথ* নাটকৰ এক বিশেষ অভিযোজনা। কাহিনীৰ পটভূমি সম্পূৰ্ণ ৰূপে স্থানীয়। স্থানীয় পৰিৱেশত স্থানীয় চৰিত্ৰৰ দ্বাৰা ৰূপায়িত নাটকখনৰ জনপ্ৰিয়তাই তুংগ স্পৰ্শিছে। এই নাটকত অজিত সিং আৰু তেওঁৰ উচ্চাকাংক্ষী পত্নী লীলাই ৰজা লক্ষীসিংহক তেওঁলোকৰ ঘৰত অতিথি হৈ থকা অৱস্থাতেই নিশাৰ ভাগত হত্যা কৰে। প্ৰথমে লীলাই ৰজাক হত্যা কৰিবলৈ উদ্যোগ হাতত লয়। কিন্তু ৰজাৰ মুখখন নিজৰ দেউতাকৰ নিচিনা হোৱাত লীলাই নিজ হাতেৰে ৰজাক হত্যা কৰাৰ পৰিকল্পনা হাতত লৈয়ো পিছ

হোঁহকি আছে। পাছত অজিত সিংহই ৰজাক হত্যা কৰে নিজৰ স্বাৰ্থৰ বাবে। লীলাই অজিত সিঙক এইদৰে কৈছে –

> *“নোৱাৰিলো। নোৱাৰিলো। মুকলি দুৱাৰেৰে ৰজাৰ শোৱা কোঠালৈ গৈ দেখো, মাত্ৰ এটি বন্তি ৰজাৰ শোৱা পালেঙৰ ওচৰতে ধিমিক্ ধামাক্কৈ জ্বলি আছে। তেওঁৰ সুন্দৰ মুখখনি সেই পোহৰতে ভোটা তৰাৰ দৰে জিলিকি আছে। নিচেই ওচৰলৈ গৈ দেখিলো মোৰ পিতাৰ মুখৰ লগত তেওঁৰ মুখখন একে। মনত দয়া উপজিল। হাত কোঁচ খাই আহিল। আকৌ দেখিবলৈ পালো, যেন এখন শানিত ছুৰী মোৰ বুকুত আঘাত কৰিবলৈ শূন্যত ৰৈ আছে.... ।”*

সৰ্বানন্দ পাঠকৰ এই ***বিপ্লৱী বীৰ*** নামৰ নাটকখন ৰচিত হৈছে দেশে স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ পূৰ্বেই।

ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ ভাষানুবাদৰ ক্ষেত্ৰত আমাৰ অৱদান সীমিত। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই ***অথেলো*** (***Othello***) আৰু ***মেকবেথ*** (***Mecbeth***) নাটক দুখনৰ হুবহু ভাষানুবাদ কৰিছে। ১৯৭৪ চনত এই অনুবাদ আলোচনীৰ পাতত প্ৰকাশ পাইছে। ভাষানুবাদৰ ক্ষেত্ৰত ড° দয়ানন্দ পাঠকৰ ***মেইজ্যাৰ ফৰ মেইজ্যাৰ*** (২০০৩/ছেক্সপীয়েৰৰ ***Measure for Measure***) নাটকখন বিশেষভাৱে উল্লেখনীয়। নাটকখন ২০০৫ চনত অসম কলাতীৰ্থৰ উদ্যোগত গুৱাহাটীৰ মাছখোৱাস্থ প্ৰাগজ্যোতিকা পৰিবেশ্য কলা-কেন্দ্ৰত তথা শঙ্কৰদেৱ কলা ক্ষেত্ৰত সাৰ্থকভাৱে মঞ্চায়ন হয়।

মৰ্মানুবাদৰ ক্ষেত্ৰতো ড° দয়ানন্দ পাঠকৰ অৱদান উল্লেখযোগ্য। তেখেতে ছেক্সপীয়েৰৰ ***ৰোমিও এণ্ড জুলিয়েট*** (১৯৭৪), ***জুলিয়াছ চিজাৰ*** (১৯৭৫), ***কিং লিয়াৰ*** (১৯৭৪) আৰু ***হেমলেট*** (১৯৭৮) নাটক চাৰিখন অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে। ***কিং লিয়াৰ*** নাটকৰ অনুবাদৰ বহু অংশ ***ৰূপকাৰ*** নামৰ আলোচনীত ধাৰাবাহিকভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। অন্যহাতে ***মেইজ্যাৰ ফৰ মেইজ্যাৰ***, ***ৰোমিও এণ্ড জুলিয়েট***, ***জুলিয়াছ চিজাৰ*** আৰু ***হেমলেটৰ*** অনুবাদ কিতাপৰ আকাৰতো প্ৰকাশ পাইছে। ***ৰোমিও এণ্ড জুলিয়েটৰ*** অনুবাদৰ আগকথাত ড° হীৰেন গোহাঁয়ে লিখিছে –

> *“আনন্দৰ কথা যে মোৰ ছাত্ৰ শ্ৰীদয়ানন্দ পাঠকে শ্বেক্সপিয়াৰৰ মূল ৰচনাৰ ৰস অসমীয়া পাঠকক দিবলৈ এটা অভিনৱ কৌশল আৱিষ্কাৰ কৰিছে।”*

মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰে ***কিং লিয়াৰৰ*** আধাৰত ***বালিসৰৰ আলহীৰ*** উপৰিও তেওঁ ***অথেলো*** আৰু ***হেমলেট*** নাটক দুখনৰো অনুবাদ কৰিছে।

ড° দয়ানন্দ পাঠকৰ লেখীয়াকৈ দীনেশ শৰ্মাই ছেক্সপীয়েৰৰ *মাৰ্চেন্ট অব ভেনিচ* আৰু *জুলিয়াছ চিজাৰ* নাটক দুখন অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে। শৰ্মাৰ অনুবাদ হুবহু ভাষানুবাদ নহয়। মূল নাটকৰ অনেক কথা তেওঁ এৰি গৈছে। তথাপি মূল নাটকৰ আবেদন তেওঁৰ অনুবাদৰ পৰা হেৰাই যোৱা নাই। পাছলৈ কীৰ্তি কমল ভূঞাই *হেমলেট* নাটকৰ অসমীয়া অনুবাদ কৰিছে। এই অনুবাদ *প্ৰকাশ* আলোচনীত ধাৰাবাহিকভাৱে প্ৰকাশো পাইছে। পাছলৈ কিতাপৰ ৰূপতো প্ৰকাশ পাইছে।

বিশিষ্ট কবি নৱকান্ত বৰুৱাই ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ হুবহু ভাষানুবাদ নকৰি এক নতুন ৰূপত অনুবাদ-কৰ্মত হাত দিছে। চাৰ্লছ্ লেম্ব (Charles Lamb) আৰু মেৰী লেম্বৰ *টেলছ্ ফ্ৰম ছেক্সপীয়েৰ* (*Tales From Shakespeare*)ৰ লেখীয়াকৈ নৱকান্ত বৰুৱাই ছেক্সপীয়েৰৰ এঘাৰখন নাটকৰ অনুবাদ কৰিছে গল্পৰ ৰূপত। এঘাৰটি গল্পৰ এই সংকলনৰ নাম দিছে *শ্যেইকছ্পীয়েৰৰ নাটকৰ গল্প* (১৯৯৩)। প্ৰতিটো গল্পৰ নামকৰণ কৰিছে নিজৰ ধৰণে। নাটককেইখন হ'ল - *মিদচামাৰ নাইটচ্ ড্ৰিম* (*Midsummer Night's Dream*) অনুবাদৰ নাম - জহৰ নিশাৰ সপোন, *টেম্পপেষ্ট* (*Tempest*) অসমীয়া নামকৰণ- ধুমুহা, *টু জেন্টলমেন অব ভেৰোনা* (*Two Gentleman of Verona*) অসমীয়া নামকৰণ - *ৱেৰ'নাৰ দুজন ভদ্ৰলোক*, *মেইজ্যাৰ ফৰ মেইজ্যাৰ* (*Measure for Measure*) অসমীয়া নামকৰণ - চুঙা চাই সোপা, *উন্টাৰছ্ টেল* (*Winter's Tale*) অসমীয়া নামকৰণ - জাৰকালিৰ সাধু, *টুৱেলফ্থ নাইট* (*Twelfth Night*) অসমীয়া নামকৰণ - দ্বাদশ ৰজনী বা যথা অভিপ্ৰায়, *মেকবেথ* (*Mecbeth*) অসমীয়া নামকৰণ - মেকবেথ, *কিং লিয়াৰ* (*King Lear*) অসমীয়া নামকৰণ - ৰজা লিয়াৰ, *অথেলো* (*Othello*) অসমীয়া নামকৰণ - অথেল', *মাচ আদো এবাউট নাথিং* (*Much Ado About Nothing*) অসমীয়া নামকৰণ - বহাৰম্ভে লঘু ক্ৰিয়া আৰু *এজ ইউ লাইক ইট* (*As you like it*) অসমীয়া নামকৰণ - যথা অভিৰুচি। ইয়াৰ প্ৰতিটো গল্পই পাঠকৰ মনত ছেক্সপীয়েৰ-প্ৰীতি জাগ্ৰত কৰিব। প্ৰতিটো গল্পই মূল নাটকৰ সাৰাংশ নিটোলভাৱে তুলি ধৰিছে। এইদৰে বহুদিনলৈ ইংৰাজী কবি-নাট্যকাৰ ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰতি এক বিশেষ আদৰ-অনুকম্পা জাগ্ৰত হৈ থাকিল আমাৰ নাট্যকাৰসকলৰ মনত, দৰ্শকৰ মনত আৰু শ্ৰোত্ৰ-পাঠকৰ মনত।

অসমীয়া অনুবাদ নাটকৰ এক বিশাল ক্ষেত্ৰ ইংৰাজ কবি-নাট্যকাৰ ছেক্সপীয়েৰেই বহু দিনলৈকে এককভাৱে সামৰি ৰাখিলে। কিন্তু ইতিমধ্যে বিশ্বৰ আন আন দেশৰ ভিন ভিন সাহিত্যৰ, মহৎ লেখকৰ নাটকসমূহৰ প্ৰতিও অসমীয়া নাট্যকাৰ, অনুবাদকসকলৰ

মনত এক বিশেষ অনুকম্পা জাগ্রত হ'ল। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পাছত সমগ্র দেশতে ভিন ভিন ৰুচিসমৃদ্ধ নাটক ৰচিত হ'বলৈ আৰম্ভ কৰিলে। তেনেবোৰ নাটকৰ নতুনত্বৰ প্রতিও আমি সকলোৱে আগ্রহ প্রকাশ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলো। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পাছত বিভিন্ন ৰাজনৈতিক, সামাজিক, অর্থনৈতিক তথা আন আন কাৰণবশতঃ নাট্য সাহিত্যৰ লগতে মঞ্চাভিনয়ে এক বিশেষ মর্যাদা লাভ কৰিলে। নাট্যকাৰ, অভিনেতা, মঞ্চশিল্পী, নেপথ্য শিল্পী, প্রযোজক, পৰিচালক প্রতিগৰাকীয়েই নিজৰ নিজৰ ক্ষেত্রত নতুন মাত্রা লাভ কৰিলে। নাটকৰ বেলিকা যিমানখিনি নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিল সাহিত্যৰ আন আন মাধ্যমৰ ক্ষেত্রত সেইটো সঁচা বুলিব নোৱাৰি। মুঠৰ ওপৰত অনুবাদ নাটকৰ ক্ষেত্রত ছেক্সপীয়েৰৰ একক আধিপত্যৰ যৱনিকা পৰিল। ছেক্সপীয়েৰক যে মানুহে এৰিলে সেইটো নহয়। ছেক্সপীয়েৰৰ প্রতি আমাৰ ভালপোৱা সদায়ে থাকিব।

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পটভূমিত দার্শনিক তথা বৌদ্ধিক ক্ষেত্রত বিস্তৰ পৰিৱর্তন ঘটিল। জীৱন সম্পর্কে প্রকাশ পালে ভিন ভিন মতবাদ; সেইদৰে ভিন ভিন বিচাৰ বিশ্লেষণ। তদুপৰি দেখা গ'ল মতাদর্শৰ বিবিধতা। নাটকৰ মঞ্চত আৰম্ভ হোৱা ভিন ভিন মঞ্চকলা, টেক্‌নিক্, ভিন ভিন চৰিত্রবিন্যাস ইত্যাদিয়ে আধুনিক নাটকৰ পৰিসৰ বিকশিত কৰিলে। পাঠক, শ্রোতা তথা দর্শকৰ মন-মেজাজ আৰু ৰুচিবোধৰ পৰিৱর্তন ঘটিল বিস্তৰ। হেনৰিক ইবচেন, জর্জ বার্ণাড শ্ব, জন গলছৱর্থি, গ্রেণভিল ৱার্কাৰ, জ্যা পল ছার্ত্রে, পিৰানদেলো, আলবেয়াৰ কেমু, চেমুৱেল বেকেট, বার্টোল্ট ব্রেখ্‌ট, অস্কাৰ ওৱাইল্ড, হেৰল্ড পিন্টাৰ, আয়'নেস্কো, টি. এছ. এলিয়ট, মেটাৰলিংক, এন্টন চেকভৰ উপৰিও দক্ষিণ-পুব এচিয়াৰ বিভিন্ন দেশৰ নাট্যকাৰসকলে ৰচনা কৰা নাটকৰ প্রতি আমাৰ আগ্রহ বাঢ়িল।

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পাছত ভিন ভিন অভিজ্ঞতাৰে পুষ্টি লাভ কৰিছে অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে। তাতোকৈ গুৰুত্বপূর্ণ কথা, প্রতিগৰাকী ভাৰতীয়ৰ মন-প্রাণত স্বাধীনতাপ্রাপ্তিৰ আনন্দ; লগতে মোহভংগৰ গ্লানি। কঠোৰ বাস্তৱ অভিজ্ঞতাৰ মাজ মজিয়াত থাকিও এচাম অসমীয়া নাট্যকাৰৰ মনত উদ্যম কাব্যপ্রীতিৰ। তেনে কাব্যপ্রীতিক ভাস্বৰ কৰি তুলিবলৈ তেখেতসকলে কাব্যিকভাৱে নাটক ৰচনা কৰিছে। বিদেশী নাট্যকাৰৰ তদ্রুপ নাটকৰ অনুবাদ কৰিছে। আন আন আংগিক তথা ভাবনাৰে পুষ্টি লাভ কৰা নাটকবোৰৰ অনুবাদৰ ক্ষেত্রতো আমাৰ নাট্যকাৰসকল বলিষ্ঠভাৱে অগ্রসৰ হ'ল। এনে অনূদিত নাটকৰ এটি তালিকা দাঙি ধৰা হ'ল।

হেনৰিক ইবচেনৰ জনপ্রিয় নাটক *A Doll's Hause* নাটকৰ অসমীয়া অনুবাদ কৰিছে বিশিষ্ট সাহিত্যিক পদ্ম বৰকটকীয়ে *পুতলা ঘৰ* (১৯৫৯) নামেৰে। সত্যপ্রসাদ

বৰুৱাই ইবচেনৰ নাটক *The Wild Duck*-ৰ অনুবাদ কৰিছে *বন-হংসী* (১৯৬২) নামেৰে। এনেদৰে ড° মহেন্দ্ৰ বৰাই ইবচেনৰ *Ghost* নাটকখন ভূত (১৯৬৫) নামেৰে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে।

ইংৰাজ নাট্যকাৰ অস্কাৰ ওৱাইল্ডৰ (Oscar Wilde) জনপ্ৰিয়তাও আমাৰ সাহিত্যত কম নহয়। নাট্যকাৰ প্ৰফুল্ল বৰাই ওৱাইল্ডৰ জনপ্ৰিয় *The Importance of Being Eamest* নাটকখন *বিভ্ৰাট* নামেৰে অনুবাদ কৰে। বৰাই ওৱাইল্ডৰ *The Cautoryille Ghost* নাটকখন *বৰহাউলিৰ ভূত* নামেৰে অনুবাদ কৰে।

ষ্টেনলি হ'টনৰ (Stanley Houghton) *The Dear Departed* নাটকখন সুৰেণ শইকীয়াই *প্ৰেতাত্মাৰ পৰিদৰ্শন* নামেৰে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰে। একেখন নাটকৰে অসমীয়া অনুবাদ কৰিছে বিশিষ্ট নাট্যকাৰ যোগেন চেতিয়াই। অনূদিত নাটকৰ নাম *চেনেহৰ সোঁতা*। হ'টনৰ এইখন নাটকৰ অনুবাদ প্ৰফুল্ল বৰুৱাইও কৰিছে; নাম দিছে *পিতৃ বিয়োগ*। আবুল লেইচে লুই নেপোলিন পাৰ্কাৰৰ *The Monkey's Paw* নাটকখন *বান্দৰৰ হাতোৰা* নামেৰে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে।

ড° প্ৰফুল্ল দত্ত গোস্বামীয়ে গ্ৰীক নাট্যকাৰ চফোক্লিজৰ *King Oedipus Tiranus* নাটকখন *ৰজা ইডিপাচ* নামেৰে আৰু *Antigone* নাটকখন *এন্টিগনি* নামেৰে অনুবাদ কৰিছে। গোস্বামীদেৱে লেডী গ্ৰেগৰীৰ *The Rising of the Moon* নাটকখন *জোনৰ পোহৰত* নামেৰে অনুবাদ কৰিছে। ড° শৈলেন ভৰালীয়ে ফৰাচী নাট্যকাৰ চেমুৱেল বেকেটৰ জনপ্ৰিয় নাটক *Waiting for Godot* নাটকখন *গডোৰ প্ৰতীক্ষাত* নামেৰে অনুবাদ কৰিছে। অন্য এগৰাকী জনপ্ৰিয় ফৰাচী নাট্যকাৰ মোপাছাৰ *Necklace* নাটকখনো তেওঁ *দেৱাঃ ন জানন্তি* নামেৰে অসমীয়ালৈ অভিযোজনা কৰিছে।

ভাষান্তৰৰ লগতে অভিযোজনাও সমান্তৰালভাৱে অগ্ৰসৰ হোৱাটো লক্ষণীয়। ইতিমধ্যে একাধিক অভিযোজিত নাটকৰ কথা উল্লেখ কৰিছোঁৱেই। ৰাম গোস্বামীয়ে আমেৰিকান নাট্যকাৰ টেনেচি য়ুলিয়ামচ্‌ৰ (Tennesse Williams) *The Glass Mamageric* নাটকৰ আধাৰত *পলাশৰে ৰং* নামেৰে অসমীয়ালৈ সুন্দৰ অভিযোজনা কৰে। সমান্তৰালভাৱে আৰ্থাৰ মিলাৰ (Arther Miller)-ৰ *A view from the Bridge* নাটকখন দেৱ কুমাৰ নাথে অসমীয়ালৈ সাৰ্থকভাৱে অনুবাদ কৰে। নাথে ফৰাচী নাট্যকাৰ জ্যা পল ছাৰ্ত্ৰে (Team Paul Sardre)-ৰ *Man without Shadow* নাটকৰো অসমীয়া অনুবাদ কৰে। একেখন নাটক নাট্যকাৰ দুলাল ৰয়েও অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে।

পঙ্কজ ঠাকুৰে ষ্টিনবাৰ্গৰ *The Fattur* নাটকখন অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰি বাঃ

বাঃ লাভ কৰিছে, ইফালে কনক মহন্তই ৰুছ নাট্যকাৰ এন্টন চেকভৰ *The Cherry Orchard* নাটকখন *চেৰি বাগিছা* নামেৰে অনুবাদ কৰিছে। ইটালীৰ নাট্যকাৰ লুইজি পিৰানদেলোৰ *Six characters in Scarching an Author* নামৰ নাটকখন ডম্বৰু দাস আৰু তচদ্দুক ইউচুফে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে। জে. বি. প্ৰেষ্টলিৰ (J.B. Prestley) *An Inspector's Calls*-ৰ তিনিটা সুকীয়া সুকীয়া অভিযোজনা হৈছে। প্ৰথম অভিযোজনা ফণী শৰ্মাৰ। দ্বিতীয় অভিযোজনা ভবেন শইকীয়াৰ। তৃতীয় অভিযোজনা তচদ্দুক ইউচুফৰ। অন্যহাতে সতীশ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই আইৰিচ-ইংৰাজ নাট্যকাৰ জৰ্জ বাৰ্ণাড শ্বৰ *Rygrumaliou* নাটকখন *প্ৰেয়সী* নামেৰে অসমীয়ালৈ অভিযোজনা কৰিছে। ইফালে দুলাল ৰয়ে ফৰাচী নাট্যকাৰৰ *The Miser* নাটকখন অসমীয়ালৈ অভিযোজনা কৰিছে। দুলাল ৰয়ে লৰকাৰ *The House of Bevnada Alba* নাটকখন *ফতেমা বিবি* নামেৰে অভিযোজিত কৰিছে। ড° বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যইও মলিয়াৰৰ *টাৰটুফ* নামৰ নাটকখন *ব্ৰহ্মচাৰী* নামেৰে অভিযোজিত কৰিছে। ৰুছ লেখক গগল (Gotol)-ৰ *The Govemment Inspector* নামৰ নাটকখন সতীশ ভট্টাচাৰ্য্য আৰু দুলাল ৰয়ে *চৰকাৰী ইন্সপেক্টৰ* নামেৰে অভিযোজনা কৰিছে। বিমল হাজৰিকাই ফৰাচী নাট্যকাৰ কে'মুৰ *Caligula* নাটকখন অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছে *[illegible]লিগুলা* নামেৰে।

এইদৰে অনেক বিদেশী নাটক অসমীয়ালৈ অনুবাদ হৈছে। তাতোকৈ অধিক নাটক অভিযোজনাৰ মাজেৰেহে বৰ্তিছে। ওপৰৰ আলোচনাত এই কথা ওলাই পৰিছে যে, বিদেশী নাটকৰ অনুবাদৰ ক্ষেত্ৰত আমাৰ নাট্যকাৰসকলে অভিযোজনাকহে অধিক ফলপ্ৰসূ আৰু প্ৰাসংগিক বুলি ভাবিছে। অৱশ্যে আন আন ভাৰতীয় ভাষাৰ অনেক নাটকো অসমীয়ালৈ অনুবাদ হৈছে। ব্যৱহাৰিক দিশৰ পৰা অনুবাদতকৈ অভিযোজনাহে অধিক ফলপ্ৰসূ বুলি আমিও মানি নলৈ উপায় নাই।

ooo*o*oo

আকাশবাণী গুৱাহাটীৰ অনাতাঁৰ নাটৰ আদিছোৱা

অৰুণ শৰ্মা

উনৈশ শ তেসত্তৰ চনৰ জুলাই মাহৰ এক তাৰিখে আকাশবাণীৰ গুৱাহাটী কেন্দ্ৰই পঁচিশ বছৰ সম্পূৰ্ণ কৰে। সেই উপলক্ষে কেন্দ্ৰই বিভিন্ন কাৰ্যসূচীৰে ৰূপালী জয়ন্তী উৎসৱ উদ্‌যাপন কৰাৰ উপৰিও আৰু এটি আঁচনিৰ কথা বিশেষভাৱে চিন্তা কৰে। সেয়া হ'ল ১৯৪৮ চনৰ পৰা ১৯৭৩ চনলৈকে পঁচিশ বছৰৰ ভিতৰত প্ৰচাৰিত অনাতাঁৰ নাটকসমূহৰ এটি নিৰ্বাচিত সংকলন প্ৰকাশ কৰা। অৱশ্যে ৰূপালী জয়ন্তী উদ্‌যাপনৰ কাৰ্যসূচীত ধৰাৰ কিছুদিন আগেয়েই, আকাশবাণীৰ ভূতপূৰ্ব মহানিৰ্দেশক স্বৰ্গীয় উবেইদুল লতিফ বৰুৱাই, গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ সঞ্চালক হৈ থাকোঁতেই এনে এটি সংকলনৰ চিন্তাৰে 'অসম প্ৰকাশন পৰিষদ'ৰ সৈতে যোগাযোগ আৰম্ভ কৰিছিল; আৰু পৰিষদেও, সংকলনটো যুগুতাই দিলে, প্ৰকাশ কৰাৰো আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰিছিল। যিহওক, ৰূপালী জয়ন্তী বছৰত এই কথাটোত অধিক গুৰুত্ব দিয়া হ'ল, আৰু প্ৰকাশন পৰিষদৰ পৰা মোক সংকলনটো প্ৰস্তুত কৰাৰ দায়িত্ব দিয়া হ'ল।

আকাশবাণী গুৱাহাটীৰ ৰূপালী জয়ন্তী উৎসৱৰ এটি বিশেষ আকৰ্ষণীয় অনুষ্ঠান আছিল ৰূপালী জয়ন্তী নাট্য-সপ্তাহ। ১৯৭৩ চনৰ ১ জুলাইৰ পৰা ৮ জুলাইলৈকে সপ্তাহটোত মুঠ আঠখন নাটক প্ৰচাৰ কৰা হৈছিল। পঁচিশ বছৰৰ ভিতৰত শ্ৰোতাৰ মনত বিশেষভাৱে ছাপ পেলোৱা, আৰু ৰুচি, মান আৰু ৰচনাশৈলী আদি বিভিন্ন দিশত একোটা সময়ৰ অনাতাঁৰ নাট্যধাৰাৰ নিদৰ্শন স্বৰূপে একোখন নাটক সেই সপ্তাহত প্ৰচাৰ কৰিবলৈ স্থিৰ কৰা হৈছিল। সেই সময়ত কেন্দ্ৰৰ নাটক বিভাগৰ দায়িত্বত থকা বাবে সেই সপ্তাহটোৰ পৰিকল্পনা আৰু সাংগঠনিক সকলো কামৰ ভাৰ মোৰ ওপৰত ন্যস্ত আছিল। এই নাট্য-সপ্তাহৰ কাম হাতত লৈয়ে মই বুজি পালো কি জটিল কাম এটা কৰিবলৈ ওলাইছোঁ; একুৰি পাঁচ বছৰত আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ পৰা প্ৰচাৰিত নাটকৰ আৱয়বিক দিশটোৰ সৈতে প্ৰথম মুখামুখি হ'লোঁ; এই সময়ছোৱাত অকল নাট বিভাগৰ পৰাই চাৰি হেজাৰৰ ওপৰ নাট্যানুষ্ঠান নিবেদন কৰা হৈছিল। ইয়াৰ উপৰি 'আইদেউৰ বুলনি', পূৰ্বৰ 'গঞা ৰাইজৰ অনুষ্ঠান' আৰু পিছৰ 'কৃষি-জগত', 'চেমনীয়াৰ চ'ৰা', 'অকণিৰ মেল', 'বিদ্যাৰ্থীৰ অনুষ্ঠান' আদিত প্ৰচাৰিত হোৱা নাট্যানুষ্ঠানৰ হিচাপ ল'লে উপযুক্ত সংখ্যা প্ৰায় দহ হেজাৰৰ ওপৰ হয়গৈ। এই দহ

হেজাৰ নাট্যানুষ্ঠানত শতকৰা বিশ ভাগ পুনৰ প্ৰচাৰ ধৰিলে সৰ্বমুঠ আঠ হেজাৰখন নাটক পঁচিশ বছৰ প্ৰচাৰিত হৈছে। এই আঠ হেজাৰ নাটকৰ মাজৰ পৰা ৰূপালী জয়ন্তী নাট্য সপ্তাহৰ কাৰণে আঠখন নাটক ঠিক কৰি লোৱাৰ দুৰূহ কামটোৰ লগে লগেই মোৰ যি চিন্তা (বা দুশ্চিন্তা) আৰু কৰ্মপ্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ হ'ল সেয়েই পিছলৈ সংকলনৰ ক্ষেত্ৰত মোক প্ৰথম ঢাপ অতিক্ৰম কৰাত সহায় কৰিলে আৰু আভাস দিলে।

গুৱাহাটী কেন্দ্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ পিছতে প্ৰথম অৱস্থাত নাট্যানুষ্ঠানে বহুতো অসুবিধাৰ মাজেৰে কাম কৰিবলগীয়া হৈছিল। বৰ্তমানৰ সা-সুবিধাৰ তুলনাতহে অৱশ্যে তেতিয়াৰ কাৰ্য-ব্যৱস্থাত অসুবিধা আছিল বুলি ক'ব পাৰি। কিন্তু তেতিয়াৰ অনুষ্ঠানৰ সৈতে জড়িত থকা নাট্যশিল্পী, প্ৰয়োজক আদি সকলোৱেই সেই অসুবিধাসমূহক স্বাভাৱিক আৰু কাৰ্য-পদ্ধতিৰ নিয়মীয়া অংগ হিচাপেই গ্ৰহণ কৰিছিল। সেই দিনৰ প্ৰথম অসুবিধা আছিল অনাতাঁৰ মাধ্যমৰ সুকীয়া কৌশলৰ সৈতে পৰিচয়ৰ অভাৱ। এই মাধ্যমৰ উপযোগী কৌশলেৰে ৰচনা কৰিব জনা নাট্যকাৰ লগা হ'ল, অকল শব্দ প্ৰক্ষেপণেৰে অভিনয় কৰিব জনা শিল্পী লগা হ'ল — বিশেষকৈ মহিলা শিল্পী — প্ৰযোজনা কৰিব জনা প্ৰযোজক লগা হ'ল আৰু সৰ্বোপৰি লগা হ'ল অনাতাঁৰ নাটক শুনিব [illegible]না শ্ৰোতা। সুখৰ বিষয়, কেন্দ্ৰৰ সেই সময়ৰ কেইগৰাকীমান বিষয়াৰ ঐকান্তিক প্ৰচেষ্টা আৰু গুৱাহাটীৰ উজান বজাৰৰ নদীৰ পাৰৰ কমিছনাৰ বঙলাত প্ৰথম স্থাপিত অনাতাঁৰ ষ্টুডিঅ'ক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠা বাতাৱৰণৰ প্ৰভাৱত অতি কম দিনৰ ভিতৰতে উল্লিখিত অভাৱবোৰ পূৰ্ণ হ'বলৈ ধৰিলে। নাট্যকাৰ সৃষ্টি হ'ল, প্ৰযোজক গঢ়ি উঠিল, অভিনেতা-অভিনেত্ৰী ওলাল, আৰু সৃষ্টি হ'ল — প্ৰতিখন অনাতাঁৰ নাটক শুনিবলৈ নিৰ্দিষ্ট সময়ত আগ্ৰহেৰে ৰেডিঅ'ৰ কাষত বৈ থকা হাজাৰ শ্ৰোতা। ফলস্বৰূপে হিচাপ কৰি দেখা গৈছে কেন্দ্ৰ আৰম্ভ হোৱাৰ পৰা প্ৰথম পঁচিশ বছৰত প্ৰায় চাৰে তিনিশ নাট্যকাৰৰ মৌলিক নাটক এই কেন্দ্ৰৰ পৰা প্ৰচাৰিত হৈছে আৰু নাট্যানুষ্ঠানত অভিনয় কৰা শিল্পীৰ সংখ্যা হ'ল প্ৰায় আঢ়ৈশ। অসমৰ জীৱিত আৰু প্ৰয়াত এনে নাট্যকাৰ নাই যাৰ অৱদানেৰে এই নাট্যানুষ্ঠান পুষ্ট হোৱা নাই। অনাতাঁৰৰ কাৰণে সুকীয়াকৈ লিখা নাটকসমূহৰ উপৰিও প্ৰায় বিখ্যাত অসমীয়া মঞ্চনাটকৰ অনাতাঁৰ অভিযোজনা হৈ গৈছে। বিশেষকৈ প্ৰথম অৱস্থাত মৌলিক অনাতাঁৰ নাটকৰ অভাৱৰ কাৰণে মঞ্চনাটকৰ অভিযোজনা কিছু বেছিকৈ কৰিব লগা হৈছিল। অসমীয়া নাটকৰ উপৰিও বহুতো প্ৰখ্যাত বিদেশী নাটকৰ (বিশেষকৈ যিবোৰৰ ৰয়েলটী সমস্যা নাই) অসমীয়া অনাতাঁৰ অভিযোজনা প্ৰচাৰ কৰা হয়। মঞ্চ নাটকৰ উপৰিও মাজে মাজে দুই-এখন শ্ৰেষ্ঠ

উপন্যাস আৰু কিছুমান আকৰ্ষণীয় অসমীয়া গল্পও অনাতাঁৰ নাটকলৈ অভিযোজনা কৰা হয়। পঞ্চাশ দশকৰ মাজ ভাগৰ পৰা আৰম্ভ হোৱা সৰ্বভাৰতীয় নাট্যানুষ্ঠানৰ জৰিয়তে অন্যান্য ভাৰতীয় ভাষাৰ নাটকো অসমীয়া ভাষাত অনাতাঁৰ যোগে প্ৰচাৰ কৰিবলৈ লোৱা হয়।

এইদৰেই নাট্যানুষ্ঠানৰ প্ৰথম সমস্যা — অনাতাঁৰ মাধ্যম উপযোগী নাটকৰ অভাৱ – পিছলৈ সম্পূৰ্ণৰূপে দূৰ হ'ল, আৰু অনাতাঁৰ নাটকৰ ভঁৰাল অলপ দিনৰ ভিতৰতে টনকিয়াল হৈ উঠিল। নাট্যকাৰসকলেও অলপ দিনৰ ভিতৰতে মাধ্যমটোৰ স্বকীয় স্বৰূপ আৰু বৈশিষ্ট্যসমূহ আয়ত্ত কৰি নাট্য-ৰচনাত ন ন শৈলী আৰু কৌশল সাৰ্থকতাৰে প্ৰয়োগ কৰিবলৈ ধৰিলে আৰু অনাতাঁৰ নাটকক মঞ্চনাটকৰ পৰা সম্পূৰ্ণ পৃথক স্বৰূপত দাঙি ধৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ল; এক ভিন্নমুখী নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি হ'ল।

অনাতাঁৰ মাধ্যমৰ কাৰণে, নাটকৰ দৰে অভিনয় কৌশলৰো স্বকীয়তা আছে। কিন্তু সেই স্বকীয়তা কম সময়ৰ ভিতৰতে তেতিয়াৰ শিল্পীসকলে আয়ত্ত কৰি ল'লে। অৱশ্যে নাৰী-চৰিত্ৰৰ কাৰণে শিল্পীৰ সমস্যা এটা অলপ দিনৰ কাৰণে আছিল; কিয়নো তেতিয়াও অসমৰ মঞ্চৰ পাদপ্ৰদীপৰ পোহৰ মহিলাৰ মুখত পৰা নাছিল। নাট্যাভিনয় মহিলাৰ কাৰণে অস্পৃশ্য হৈয়েই আছিল । কিন্তু সুখৰ বিষয় অনাতাঁৰ নাট্যাভিনয়ৰ কাৰণে কেইটামান প্ৰতিষ্ঠাবান পৰিয়ালৰ কেইগৰাকীমান সুশিক্ষিতা মহিলা আগবাঢ়ি আহি বাট কাটি দিয়াত মহিলা শিল্পীৰ অভাৱৰ সমস্যাটো ডাঙৰ হৈ দেখা নিদিলে। আনহাতে, এই ঘটনাই অসমৰ ৰংগমঞ্চতো লাহে লাহে মহিলাৰ পদাৰ্পণৰ কাৰণে, আওপকীয়াকৈ হ'লেও, এক উৎসাহজনক অনুকূল পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰিলে।

অনাতাঁৰ নাটক পৰিচালনা আৰু প্ৰযোজনাৰ কৌশলো মঞ্চ নাটকৰ কৌশলসমূহতকৈ সুকীয়া। কিছুমান সীমিত সুবিধাৰ মাজত শব্দ আৰু সংগীত সংযোজনা কৰি বিভিন্ন দৃশ্য আৰু ঘটনাৰাজিৰ পটভূমি আৰু পৰিবেশ সৃষ্টিৰ সহায়েৰে আৰু শিল্পীৰ কথন অভিনয়ৰ মাজেৰে কাহিনী আগুৱাই নিয়াৰ কৌশল আয়ত্ত কৰা কামটো একেবাৰে সহজ নহয়। বিশেষকৈ তেতিয়া আজিকালিৰ দৰে টেপ ৰেকৰ্ডিঙৰ ব্যৱস্থা নাছিল। বিজ্ঞানৰ সেই আৱিষ্কাৰ তেতিয়া হোৱাই নাছিল। পিছলৈ ডিস্ক ৰেকৰ্ডিঙৰ সুবিধা ওলাল যদিও সি অত্যন্ত ব্যয়বহুল আছিল। গতিকে অনাতাঁৰ নাটকসমূহ প্ৰচাৰৰ নিৰ্দিষ্ট সময়ত ষ্টুডিঅ'ত অভিনীত হৈছিল আৰু লগে লগেই (live) প্ৰচাৰ হৈছিল। এনে লাইভ প্ৰচাৰৰ কাৰণে কিমানখিনি খৰচি মৰা প্ৰস্তুতি আৰু সতৰ্কতাৰ প্ৰয়োজন আছিল সেই কথা এতিয়াৰ টেপ ৰেকৰ্ডিঙৰ যুগত হয়তো অনুধাৱন কৰিবলৈ টান হ'ব। কিন্তু সেই সময়ৰ কেন্দ্ৰৰ অতি উৎসাহী আৰু নিষ্ঠাবান বিষয়া আৰু শিল্পী

কেইজনমানে সীমিত কাৰিকৰী সুবিধাখিনিৰ মাজতে অতি অলপ দিনৰ ভিতৰতে অনাতাঁৰ নাটৰ প্ৰযোজনা-কৌশল সুচাৰু ৰূপে আয়ত্ত কৰি ল'লে।

এইদৰেই আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ প্ৰতিষ্ঠা হয় আৰু প্ৰাৰম্ভিক অসুবিধাসমূহৰ (ইংৰাজীত যিহক কোৱা হয় টিথিং ট্ৰাবল্) মাজেদি পাৰ হৈ আহি আজি ই এক সুপ্ৰতিষ্ঠিত পৰম্পৰা আৰু চহকী বুৰঞ্জীৰ অধিকাৰী হৈ উঠিছে ।

অনাতাঁৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ পঁচিশ বছৰৰ বুৰঞ্জীৰ সংখ্যাগত তথ্যখিনি বাদ দি গুণগত দিশটো এইদৰে চমুকৈ টুকিব পাৰি —

১। প্ৰবীণ লব্ধ প্ৰতিষ্ঠ সাহিত্যিক-নাট্যকাৰসকলক তেখেতসকলৰ নাট্যৰচনা প্ৰচাৰ কৰাৰ মাজেৰে যথোচিত সন্মান আৰু স্বীকৃতি দানৰ উপৰিও নবীন আধুনিক নাট্যকাৰৰ সৃষ্টি কৰা হ'ল।

২। অসমীয়া সাহিত্যৰ নাট্যসম্পদক অনাতাঁৰ নাটকে ভালেখিনি চহকী কৰিলে।

৩। সৰ্বভাৰতীয় অনাতাঁৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ জৰিয়তে অসমীয়া নাট্যকাৰে ৰাষ্ট্ৰীয় মৰ্যাদা লাভ কৰিলে আৰু অসমীয়া নাটকৰ উচ্চমান অসমৰ বাহিৰত স্বীকৃত হ'ল।

৪। আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ জৰিয়তে মঞ্চ আৰু অনাতাঁৰ নাট্যাভিনয়ত মহিলাৰ অংশ গ্ৰহণ সহজ হৈ উঠিল।

৫। অনাতাঁৰ নাট্যাভিনয় — মাইক্ৰোফোন এক্টিং — এটা সুকীয়া কলা ৰূপে পৰিগণিত আৰু স্বীকৃত হ'ল। অনাতাঁৰ অভিনয়-কলাত নিপুণ-কুশলী হৈ বৰ্তমান অসমৰ মঞ্চ আৰু কথাছবিত অভিনয় কৰা বহুতো শিল্পীয়ে স্বপ্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিছে। শেষত আৰু এটা কথা উল্লেখ কৰা উচিত হ'ব। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিছৰে পৰা পঞ্চাশ দশকৰ মাজভাগত — একাংক নাট্য-আন্দোলনৰ সূচনা হোৱালৈকে অসমৰ সীমিত সংখ্যক ৰংগমঞ্চই নাট্যামোদী ৰাইজক নাট্যৰংগেৰে যথেষ্ট অৰিহণা দিব পৰা নাছিল। এইছোৱা সময় অসমৰ ৰংগমঞ্চৰ সেৰেঙা বতৰ। এনে অৱস্থাত অনাতাঁৰ নাটকৰ (যদিও তেতিয়া ৰেডিঅ'ৰ সংখ্যা এতিয়াৰ তুলনাত বহুতো কম আছিল) চাহিদা নাট্যপ্ৰেমী মানুহৰ কাৰণে যথেষ্ট আছিল।

এতিয়া আহোঁ এই নাট্যানুষ্ঠানটোৰ মাজেৰে সৃষ্টি হোৱা অনাতাঁৰ নাটকসমূহৰ ধাৰা-প্ৰবাহলৈ। অসমীয়া অনাতাঁৰ নাটক অসমীয়া সাহিত্যৰ অংগ হিচাপে ধৰিলে (আমি ধৰা নাই জানো ?) ই অসমীয়া সাহিত্যৰ একেবাৰে শেহতীয়া শাখা। মাত্ৰ পঞ্চাশ দশকৰ ঠিক আগে আগে এই শাখাৰ মঞ্জৰি প্ৰস্ফুটিত। আগেয়ে উল্লেখ কৰা হৈছে, অসমীয়া লেখকৰ কাৰণে ৰচনাশৈলী আৰু কৌশলৰ পিনৰ পৰা ই একেবাৰে

নতুন বস্তু। গতিকে, প্ৰথমে লেখা নাটকবিলাকত ৰচনাশৈলীৰ সৌন্দৰ্য আৰু কৌশল প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত কিছু অপৰিপক্ক হাতৰ কামৰ নিদৰ্শন থকাটো স্বাভাৱিক আছিল। মাত্ৰ সংলাপ আৰু শব্দ-সংকেতৰ মাজেৰেই কাহিনীৰ বিস্তাৰ আৰু গতি নিৰ্ধাৰণ, চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি আৰু চিনাকি, দৃশ্য আৰু পটভূমিৰ অৱতাৰণা, চৰিত্ৰৰ প্ৰবেশ আৰু প্ৰস্থান-কাৰ্য, চৰিত্ৰৰ বিভিন্ন ভাবাবেগৰ প্ৰকাশ (Expression of mood) ইত্যাদি ইমানবোৰ কাৰ্য কেনেকৈ সম্ভৱ হ'ব পাৰে, সেই কথা চিন্তা কৰি লেখকসকলে বহুতো পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেৰে নাটক ৰচনা কৰিব লগা হৈছিল। আনহাতে অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হ'ল যেতিয়া শ্ৰোতাক নিয়মিত নাটক শুনাব লাগিব। প্ৰতি সপ্তাহত দুই-তিনিখন নাটকৰ সৃষ্টি হ'ব লাগিব, গতিকে বেছি চিন্তা-চৰ্চা কৰি থাকিবলৈ অৱকাশো নাই। সেয়ে প্ৰথম অৱস্থাত ৰচিত নাটকবোৰত বহু ক্ষেত্ৰত সূত্ৰধাৰৰ সহায় লৈ দৃশ্য আৰু পটভূমিৰ বৰ্ণনা আৰু কাহিনীৰ ঘটনা-সংযোগ কৰা দেখা গৈছিল। পিছলৈ অৱশ্যে সূত্ৰধাৰৰ প্ৰয়োগে নাটকৰ ঘটনা-প্ৰবাহ, চৰিত্ৰ ব্যঞ্জনা আৰু নাটকৰ সামগ্ৰিক প্ৰভাৱ সৃষ্টি (total impact) ব্যাহত কৰে – এই কথাটো উপলব্ধি কৰি লেখকসকলে সূত্ৰধাৰৰ ব্যৱহাৰ ত্যাগ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। কিন্তু এই প্ৰচেষ্টা যিহেতু সম্পূৰ্ণ নতুন, সি পৰিপক্কতা আৰু নিপুণতা লাভ কৰোঁতে অলপ সময়ৰ প্ৰয়োজন নিশ্চয় আছিল।

অসমীয়া সাহিত্যৰ অন্য অংগসমূহৰ দৰে অনাতাঁৰ নাটকৰো বিষয়বস্তু বেছি সংখ্যক সামাজিক হোৱাটোৱেই স্বাভাৱিক; আৰু সমকালীন সাহিত্যধাৰাৰ বৈশিষ্ট্যসমূহেৰে এই অংগটোও গঠিত আৰু সজ্জিত হোৱা স্বাভাৱিক। পঞ্চাশৰ দশকৰ আদিভাগৰ অসমীয়া কাহিনী-সাহিত্যত (গল্প, উপন্যাস, মঞ্চনাটক – এই অৰ্থত) পূৰ্বাপৰ নিয়মিত অত্যাধিক ভাব ব্যঞ্জনা আৰু ৰোমাণ্টিকতাৰ প্ৰভাৱ আছিল। গতিকে সেই প্ৰভাৱৰ পৰা অনাতাঁৰ নাটকো আঁতৰত নাছিল। এই অনাতাঁৰ নাটকসমূহৰ বৈশিষ্ট্য হ'ল ভাব প্ৰৱণতা, ৰোমাণ্টিক চপলতা, আৰু মনোৰঞ্জক আলংকাৰিক সংলাপৰ প্ৰয়োগ। বিষয়বস্তু প্ৰায়বোৰেই আছিল গাঁও নাইবা নগৰৰ পটভূমিত ঘটিত ডেকা-গাভৰুৰ প্ৰেম। অৰ্থনৈতিক বৈষম্য, জাত-কুলৰ বৈষম্য, সামাজিক মৰ্যাদাৰ বৈষম্য আদি সমস্যাই নায়ক-নায়িকাৰ মিলনত অন্তৰায় সৃষ্টি কৰে, সেই অন্তৰায় অতিক্ৰম কৰাৰ পাছত নায়ক-নায়িকাই অশেষ কষ্ট ত্যাগ স্বীকাৰ কৰিব লাগে আৰু সেই কষ্ট আৰু ত্যাগ স্বীকাৰৰ মাজেৰে কেতিয়াবা মিলনাত্মক, নাইবা কেতিয়াবা বিয়োগাত্মক পৰিণতি লাভ কৰিব লাগে — ইত্যাদি কথা আৰু কাহিনীয়েই আছিল সেই সময়ৰ নাটকৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ সূত্ৰও আছিল বহুতো নাটকৰ মূলকথা। প্ৰতিপাদ্য বিষয়বোৰৰ তৰলতা আৰু স্থূলতাক নুই কৰিব নোৱাৰিলেও ব্যক্তিমানসৰ

আবেগৰঞ্জিত এনে নাটকবোৰৰ বেছি ভাগৰেই নাৰী-পুৰুষৰ মিলন বা বিৰহৰ কাহিনীয়েই প্ৰাধান্য লাভ কৰিলেও, তেনে দুই-এখন নাটকৰ ৰচনা উচ্চমান বিশিষ্ট আৰু সাহিত্য গুণসম্পন্ন আছিল। এজন ৰাজনৈতিক পলাতকৰ এনিশাৰ ঘটনাক লৈ ৰচিত চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ *অমৰ মায়া* নামে গভীৰ জীৱনবোধ আৰু আদৰ্শৰ সংঘাতক লৈ ৰচিত নাটকেৰে এনে এক নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি হৈছিল। (দুখৰ বিষয় নাটখনিৰ প্ৰতিলিপি সদ্যহতে বিচাৰি পোৱা নগ'ল আৰু সেয়ে এই সংকলনত অন্তৰ্ভুক্ত নহ'ল।)

এই সময়ছোৱাত যথেষ্টখিনি বুৰঞ্জীমূলক আৰু পুৰণি আখ্যানমূলক অনাতাঁৰ নাটকো ৰচিত হয়। অসম বুৰঞ্জীৰ প্ৰায়বোৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ঘটনাৰ ভেটিত অনাতাঁৰ নাটক ৰচিত হয় আৰু ইতিপূৰ্বে মঞ্চৰূপত থকা প্ৰায়খিনি বুৰঞ্জীমূলক আৰু আখ্যানমূলক নাটকৰ অনাতঁৰ অভিযোজনা এই দশকতেই কৰা হয়। আনহাতে উল্লেখযোগ্য *ভোগজৰা*, *সেনাপ্পতি ত্ৰিকেন্দ্ৰজিৎ*. *ভোটাই ডেকা*, *মাণিক ৰাইটং* আদি ভালেকেইখন বুৰঞ্জীমূলক বা আখ্যানমূলক নাটক মূলতে অনাতাঁৰ ৰূপতহে ৰচিত হৈছিল। গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰই এই সময়তে কেইবছৰমান ধৰি অনাতাঁৰ নাট প্ৰতিযোগিতা পাতি পুৰস্কাৰ প্ৰদান কৰিছিল। প্ৰথম বাৰৰ বাবে হোৱা সেই প্ৰতিযোগিতাৰ কাৰণে ফণী শৰ্মাই *ভোগজৰা* নাটকখন ৰচনা কৰি প্ৰথম পুৰস্কাৰ লাভ কৰিছিল। উল্লেখযোগ্য, সেই প্ৰতিযোগিতাৰ ফলত [illegible]নাতাঁৰ নাটক ৰচনাই যথেষ্ট গুৰুত্ব লাভ কৰিছিল। পাছলৈ এনে প্ৰতিযোগিতা মাত্ৰ কলেজ আৰু বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলৰ মাজতহে আবদ্ধ হৈছিল। এই প্ৰতিযোগিতাৰ ফলত উচ্চমান-বিশিষ্ট নাটক যথেষ্ট নহ'লেও অনাতাঁৰ নাটক ৰচনা আৰু প্ৰযোজনাৰ কথাটোৱে বহুল প্ৰসাৰ লাভ কৰিলে। এচাম যুৱ নাট্যকাৰ ওলাল। ইন্দ্ৰপ্ৰসাদ হাজৰিকা, জয়ন্ত বৰুৱা, নেপাল দুৱৰা, দেৱকুমাৰ শইকীয়া, সতীশ দাস, আৰতি বৈৰাগী আদিৰ নাম এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিব পাৰি।

১৯৫২ চনৰ পৰা 'অনাতাঁৰ নাট্য-সপ্তাহ' নামেৰে আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ এটি বিশেষ আকৰ্ষণীয় অনুষ্ঠানৰ প্ৰৱৰ্তন হয়। পঞ্চাশৰ দশকৰ প্ৰায় প্ৰতি বছৰে এই নাট্যানুষ্ঠান পতা হৈছিল। এই অনুষ্ঠানৰ নাটক শুনিবলৈ শ্ৰোতা সদায় আগ্ৰহেৰে বৈ থাকে। নাট্য-সপ্তাহৰ নাটকেইখন যাতে যথেষ্ট উচ্চমানৰ হয়, ৰচনা কৌশল, বিষয়বস্তু, নিবেদন শৈলী, চৰিত্ৰাভিনয় আদি সকলো দিশতে যাতে নাটকে অভিনৱত্ব লাভ কৰে তাৰ বাবে নাট্যকাৰসকলে আৰু গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ সেই সময়ৰ কেইগৰাকীমান উদ্যোগী আৰু প্ৰতিভাবান বিষয়াই (সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা, ফণী তালুকদাৰ আৰু নাৰায়ণ বেজবৰুৱাকে প্ৰমুখ্য কৰি) অশেষ যত্ন লৈছিল। সেই ঐকান্তিক প্ৰচেষ্টাৰ ফলত পঞ্চাশ দশকৰ শ্ৰেষ্ঠ অনাতাঁৰ নাটক বুলিলে আমি সেই

নাট্যসপ্তাহসমূহৰ নাট কেইখনকে সততে লেখত ল'ব পাৰোঁ। *আৰ. কে. জি. থাৰ্টিন*, (প্ৰথম অসমীয়া অনাতাঁৰ থ্ৰিলাৰ নাটক), *মাণিক ৰাইটং*, *আধা আঁকা ছবি*, *একেলাৰ নাট*, *অধিকাৰ*, *জাহ্নৱী*, *সোৱণশিৰিৰ ভেটিৰ কোনে*, *মালতী*, *ফিল আপ দি গেপচ্*, *ভোটাই ডেকা*, *তৰলী পাৰৰ সাধু*, *নামকপৰ ৰূপকথা*, *এনাজৰী* আদি সেই দশকৰ উল্লেখযোগ্য নাটকখিনি এনে নাট্যসপ্তাহৰে অৱদান।

পঞ্চাশৰ দশকৰ শেষৰ পৰা, বিশেষকৈ ষাঠি দশকত অনাতাঁৰ নাট্যপ্ৰবাহত বাস্তৱবাদৰ প্ৰভাৱ পৰিল। বিষয় নিৰ্বাচন আদিক সমাজ আৰু জীৱনমুখী, সংলাপচয়ন স্বাভাৱিক আৰু অধিক গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ হ'ল। সমাজ আৰু জীৱনৰ বিভিন্ন ক্ষেত্ৰৰ পৰা বিষয়বস্তু বুটলি অনা হ'ল আৰু বিষয়সমূহৰ প্ৰয়োগ-কৌশল আৰু ৰচনা-শৈলীত গম্ভীৰ পৰিপক্কতা আৰু চিন্তাৰ নিদৰ্শন পোৱা গ'ল। নাৰী-পুৰুষৰ প্ৰেম আৰু মিলনৰ বিষয়টোও সস্তীয়া প্ৰেমৰ কাহিনী নহৈ মনস্তত্ত্ব আৰু জীৱনবোধৰ বিভিন্ন গভীৰ দৃষ্টি আৰু স্তৰৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হ'ল। নাট্যধাৰাই নেচাৰেলিজমৰ পিনে দ্ৰুতগতি কৰিলে। *নদ আৰু নদী*, *ভাস্বতী*, *কস্তুৰী*, *ইপাৰ সিপাৰ* আদি নাটকত নাৰী-পুৰুষৰ সম্পৰ্কৰ ওপৰত নাট্যকাৰৰ গভীৰ চিন্তা আৰু স্বকীয় দৃষ্টিভংগীৰে বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ আৰু জটিল সমস্যাৱলীক লৈ এই সময়ছোৱাত ভালেকেইখন উচ্চমান-বিশিষ্ট অনাতাঁৰ নাটক ৰচিত হয়। নিঃসন্দেহে এইখিনি নাটকৰ স্থান অসমীয়া সাহিত্যৰ সৃষ্টিধৰ্মী অন্য শাখাৰ শ্ৰেষ্ঠ ৰচনাসমূহৰ শাৰীত। আনহাতে লাহে লাহে নাটকসমূহত সমাজ-সচেতনতাই ঠাই ল'বলৈ ধৰিলে। সমাজৰ বিভিন্ন দিশৰ ছবি নাটকত দাঙি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হ'ল, সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ হ'ল, আৰু তাৰ মাজেৰে নাট্যকাৰসকলে সমাজক ইপ্সিত আদৰ্শ সাঁচত গঢ় দিয়াৰ নিজ নিজ আকাংক্ষা যেন দাঙি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। তেখেতসকলৰ ৰচনাত অৱশ্যে সমাজ পৰিৱৰ্তনৰ বিষয়টো সংস্কাৰধৰ্মিতাৰ বিশ্বাসতে আবদ্ধ আছিল। যি হওক, মুঠতে সামগ্ৰিক বিচাৰত এই দশকতে নাটকৰ উপজীব্য বিষয় ব্যক্তিকেন্দ্ৰিকতাৰ পৰা সমাজকেন্দ্ৰিক হ'বলৈ লৈছিল বুলি স্পষ্টভাৱে ক'ব পাৰি।

এই দশকত আৰু এটা দিশত যথেষ্ট গুৰুত্ব দিয়া দেখা গৈছিল, সেইটো হৈছে অসমীয়া শ্ৰোতাক বিশ্ব-নাট্যাৱলীৰ সৈতে সম্যক পৰিচয় কৰাই দিয়াৰ প্ৰচেষ্টা। অনাতাঁৰ অভিযোজনাৰ মাজেৰে বিশ্ব-সাহিত্যৰ ভালেকেইখন শ্ৰেষ্ঠ নাটক অসমীয়া শ্ৰোতাই শুনিবলৈ পায়। ছফ'ক্লিচ্, ইউৰিপাইদিচ্, এচকাইলাচ্, ছেক্সপীয়েৰ, ক্ৰিষ্টোফাৰ মাৰ্লো, অস্কাৰ ৱাইল্ড, চেকভ, টুৰ্গেনিভ, গগল, পিৰান্দেলো, ইবচেন, ষ্ট্ৰিণ্ডবাৰ্গ আদি বিদেশী নাট্যকাৰৰ অসমীয়া অনাতাঁৰ অভিযোজনা এইছোৱা সময়ত প্ৰচাৰ কৰা হয়। অসমৰ

শিক্ষিত সমাজৰ এমুঠি লোকে ব্যক্তিগতভাৱে হয়তো ছুফ'ক্লিচ্ বা ছেক্সপীয়েৰৰ নাটক পঢ়িছে। কিন্তু অভিনয়ৰ মাজেৰে তাৰ ৰসাস্বাদনৰ সুযোগ কিমানজনে পাইছে ? কিন্তু অনাতাঁৰ প্ৰচাৰৰ জৰিয়তে অসমৰ হাজাৰ হাজাৰ শ্ৰোতাই; অধ্যয়নপুষ্ট বুদ্ধিজীৱীৰ পৰা সাধাৰণ মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ গৃহিণীলৈকে সকলোৱে সেই বিশ্ববিশ্ৰুত নাট্যকাৰৰ ৰচনাসমূহৰ ৰসাস্বাদন কৰিবলৈ পালে। অসমীয়া অনাতাঁৰ নাট্যৰূপত থকা এই বিশ্ব-নাট্যখিনিৰ এটি সুকীয়া সংকলন হ'ব পাৰে, আৰু তেনে এটি সংকলন নিঃসন্দেহে অসমীয়া সাহিত্যৰ এটি মূল্যবান অংগ হ'ব।

বিশ্বনাট্যৰ সৈতে অসমীয়া শ্ৰোতাক পৰিচিত কৰোৱাৰ লগতে অসমীয়া অনাতাঁৰ নাট্যকাৰে নিজৰ ৰচনাৰ মাজেৰেও সমকালীন বিশ্বনাট্য-ধাৰাক সমাদৰ জনাবলৈ ইচ্ছুক হৈ উঠা দেখা গ'ল আৰু দুই-এৰ্কে সেই পথে দুই এখোজ আগুৱাই যোৱাও দেখা গ'ল। সেই প্ৰথম পদক্ষেপ পিছলৈ অধিক শক্তিশালী আৰু সাৰ্থক হৈ উঠিল।

ষাঠিৰ দশকতে আৰু এবিধ নতুন আৰ্হিৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ মাজেৰে আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰই অসমৰ নাট্য-ৰসগ্ৰাহীজনক আমোদ দিয়াৰ লগতে অসমীয়া সাহিত্যলৈও এটি উল্লেখযোগ্য অৱদান আগবঢ়ায়। সেয়া হ'ল ধাৰাবাহিক নাটক। সেই আৰ্হিৰ অতি সাৰ্থক সৃষ্টি হ'ল ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ তিনিটা অধ্যায় আৰু ছয়ত্ৰিশটা খণ্ডত নিবেদিত *জোনাকী*লানি, তিলক হাজৰিকাৰ ছয় খণ্ডত নিবেদিত *মহাপ্ৰলয়*, ভদ্ৰ বৰাৰ এলানি নাটক ইত্যাদি। তাৰ উপৰি আছিল ধাৰাবাহিক অনাতাঁৰ নাট্যৰূপত উপন্যাস। অনাতাঁৰ মাধ্যমৰ উপযোগীকৈ ৰচনা কৰা তেনে এখনি বিখ্যাত নাট্য-উপন্যাস আছিল বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ *শতঘ্নী*। আন দুখন বিশ্ববিখ্যাত উপন্যাস *ৱাৰ এণ্ড পিচ* আৰু *আনা কেৰেনিনাৰ* অসমীয়া ধাৰাবাহিক নাট্য ৰূপো সেই সময়ৰ উল্লেখযোগ্য অৱদান। এইদৰে ষাঠিৰ দশকত বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেৰে অসমীয়া অনাতাঁৰ নাটকে অনেক বৈচিত্ৰ্য আৰু অভিনৱত্ব লাভ কৰাই নহয়, ইয়াৰ গতিপ্ৰবাহে সুনিৰ্দিষ্টভাৱে খোজ ল'লে। অসমীয়া সাহিত্য আৰু নাট্যকলাৰ ই এটি পূৰ্ণাংগ দিশ ৰূপে নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে।

সত্তৰ দশকৰ প্ৰথম কেইবছৰত এই পূৰ্ণাংগ সাহিত্য-নাট্যকলাৰ বিকাশ আৰু পৰিসৰ অতি বলিষ্ঠভাৱে বিভিন্ন মুখে বৃদ্ধি পাবলৈ ধৰিলে। বিশেষকৈ ১৯৭১ চন মানৰ পৰা অনাতাঁৰ নাট্যধাৰাত এটা প্ৰবল ঢল বাগৰি অহাৰ অভিজ্ঞতা নিশ্চিতভাৱে সকলোৱে অনুভৱ কৰিলে। দুই নতুন ঢল অৱশ্যে সমগ্ৰ অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ বহল ক্ষেত্ৰৰ ওপৰেদিয়েই এই সময়ত বাগৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল। ইয়াৰ মূলতে আছিল স্বাধীনতাৰ প্ৰায় দুই দশকৰ পিছতো দেশৰ পংগু অৰ্থনৈতিক অৱস্থাই ঘটোৱা

জনসাধাৰণৰ মনৰ প্ৰতিক্ৰিয়া (নাইবা স্পষ্টকৈ ক'বলৈ হ'লে — ক্ষোভ আৰু হতাশা !) আৰু আনহাতে দেশত তথাকথিত শিক্ষাৰ দ্ৰুত প্ৰসাৰ। এই প্ৰতিক্ৰিয়া আৰু শিক্ষা প্ৰসাৰৰ ফলত দেশত সমাজ আৰু ৰাজনৈতিক সচেতনতা ব্যাপকভাৱে বৃদ্ধি পালে। সেই সচেতনতাই দেশবাসীৰ সামগ্ৰিক জীৱনৰ লগতে সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ ওপৰতো গভীৰভাৱে প্ৰভাৱ পেলালে। বুদ্ধিজীৱীসকলৰ বহুতেই সামাজিক দায়বদ্ধতাৰ সৈতে সাঙোৰ খাই পৰিল। সমাজৰ নিষ্পেষিত আৰু সৰ্বহাৰাৰ প্ৰতি পুতৌসূৰীয়া বাণী ৰচনাৰ ঠাইত বিক্ষোভ, সংগ্ৰাম আৰু সংকল্পৰ আহ্বানধ্বনি ক্ৰমে স্পষ্ট হৈ উঠিল।

আকাশবাণী ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰৰ অংগ হিচাপে ৰাষ্ট্ৰৰ স্বীকৃত নীতি বা কাৰ্যসূচীক সততে সমালোচনা কৰাৰ অধিকাৰ অনাতাঁৰ নাট্যকাৰৰ নাছিল বুলিয়েই এসময়ত মানি লোৱা হৈছিল। গতিকে ৰাজনৈতিক চিন্তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সামাজিক দায়বদ্ধতাৰ স্থান অনাতাঁৰ নাটকত নাছিল। কিন্তু সত্তৰ দশকৰ পৰা আকাশবাণীৰ মৌলিক প্ৰচাৰ নীতিৰ কাঠামো আৰু পৰিসৰৰ মাজতে চিন্তাৰ স্বাধীনতা বহুতখিনি আছে বুলি আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ সেই সময়ৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ দায়িত্বত থকা কৰ্মকৰ্তাসকলে বিশ্বাস কৰিলে আৰু সেই বিশ্বাসেৰে নাটক সৃষ্টি আৰু নিবেদনৰ কামত আগবাঢ়িল। আৰু তাৰ ফলতে বহিৰ্জগতৰ পৰা কেনিও ধ্বনি আৰু গৰম বতাহ প্ৰবেশ কৰিব নোৱাৰা আকাশবাণী গুৱাহাটীৰ ষ্টুডিঅ'ৰ মজিয়াত উল্লেখ কৰি অহা 'নতুন ঢল'ৰ কল্লোল শুনা গ'ল। এইখিনিতে অন্যত্ৰ প্ৰকাশিত পৰাশৰ চলিহা নামৰ এজন সমালোচকৰ এটি প্ৰবন্ধৰ অংশ বিশেষ প্ৰসংগক্ৰমে উদ্ধৃত কৰিলোঁ ঃ

> *"প্ৰণালীবদ্ধ আৰু বিজ্ঞানসন্মত পদ্ধতিৰে সমাজৰ আমূল পৰিৱৰ্তনৰ চিন্তাৰ অভাৱটো, ষষ্ঠ দশকৰ অসমীয়া চিন্তাধাৰাৰ এটা পুতৌলগা বৈশিষ্ট্য। ইয়াৰ কাৰণ ৰাজনৈতিক; ৰাজনৈতিক স্বাধীনতা লাভৰ পিছত পঞ্চাশৰ দশকটোত অকল অসমীয়াই নহয় সমগ্ৰ দেশবাসীয়েই স্বাধীনতাৰ ৰাগীত আপ্লুত হৈ আছিল। সপ্তম দশকৰ দ্বিতীয় ভাগৰ পৰা কিন্তু অসমৰ বুদ্ধিজীৱীসকলৰ বহুলাংশৰ মোহভংগ হোৱা পৰিলক্ষিত হয়। সামাজিক ন্যায়, অভাৱ, অৰ্থনৈতিক বিষময় অৱস্থা আৰু শাসক শ্ৰেণীৰ উপৰ্যুপৰি বিফলতাই তেওঁলোকক যেন চলিত ব্যৱস্থাৰ ঠাইত নতুন সমাজ-ব্যৱস্থা পুনৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ কথা পুনৰ সোঁৱৰাই দিয়ে। অকল নাট্যকাৰেই নহয়, অন্যান্য সাহিত্যিকো এই সচেতনতাৰে তৎপৰ হৈ উঠে অপেক্ষাকৃতভাৱে অধিক সুবিধা থকা সাহিত্যৰ আন আন দিশত সেই প্ৰতিজ্ঞা অধিক প্ৰকাশ পায়, যদিও*

> *মঞ্চৰ অভাৱ-অসুবিধাৰ কাৰণে নাট্য-সাহিত্যত সি প্ৰকট হোৱাৰ সুযোগ কম আছিল। এইখিনিতে ৰেডিঅ'ৰ বৰঙণি উল্লেখযোগ্য। অতদিনে ৰেডিঅ'ৰ নাটক চখৰ নাটক বা পৰিয়ালৰ নাটক ৰূপেই পৰিগণিত হৈছিল। পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা হৈছিল সঁচা, কিন্তু সেইবোৰ ঘাইকৈ নাট্যকৌশলৰ মাজতে সীমিত আছিল। বৰ্তমানে (প্ৰবন্ধ ৰচনাৰ কাল ১৯৭২ চনৰ ডিচেম্বৰ) পিছে সেই সীমা নাই। পৰিসৰ এতিয়া বঢ়াই দিয়া হৈছে। আজি ৰেডিঅ' নাটকৰ বিষয়বস্তু কেৱল ফ্ৰয়েডীয় মনোবিশ্লেষণৰ সুৰংগ-চক্ৰ অথবা ব্যক্তিমানসৰ মাজতে সীমাবদ্ধ নাথাকি, যুৱ-অশান্তি, সমাজ-তান্ত্ৰিক বিপ্লৱ, সশস্ত্ৰ সংগ্ৰাম আদি মানৱমুক্তিৰ মৌলিক তান্ত্ৰিক দিশলৈ সম্প্ৰসাৰিত হৈছে। মাৰ্ক্সিস্ট-লেনিনিস্ট দলৰ সশস্ত্ৰ বিপ্লৱৰ কাৰ্যপন্থায়ো অসমীয়া নাট্যকাৰসকলক সমল নোযোগোৱাকৈ থকা নাই। ফলস্বৰূপে, মঞ্চতো আশা কৰিব নোৱাৰা বলিষ্ঠ বিষয়বস্তু ৰেডিঅ'ই সামৰি লৈছে। বৰ্তমান সমাজ-ৰাজনীতি ব্যৱস্থাৰ শূন্যতাই পংগু কৰা জনজীৱনৰ ছবি নাটকবোৰত ফুটি উঠিছে।*

জনসংযোগৰ মাধ্যম ৰূপে ৰেডিঅ'ৰ ভূমিকা এসময়ত মুখ্যভাৱে তথ্য আৰু মনোৰঞ্জনৰ যোগান ধৰাতে আবদ্ধ হৈছিল। কিন্তু ৰেডিঅ' প্ৰতিষ্ঠানৰ (network) দ্ৰুত সম্প্ৰসাৰণৰ লগে লগে, দেশৰ গাঁৱে-ভূঞে ইয়াৰ পৰিব্যাপ্তি-লাভ হোৱা কাৰণে, জনজীৱনৰ অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশত ইয়াৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰৰ চিন্তা কৰা হ'ল, আৰু সেয়ে ৰেডিঅ'ৰ ভূমিকা মাত্ৰ আবেগমণ্ডিত মনোৰঞ্জনতে সীমিত নাৰাখি সমাজ-জীৱনৰ নৈতিক আৰু বৌদ্ধিক মান উন্নীত কৰাৰ দায়িত্ব মুখ্য হৈ আহিল। আলোচ্য এই সময়ছোৱাত ৰেডিঅ'ৰ এই নৱনিৰ্দিষ্ট ভূমিকা অনাতাঁৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য নোহোৱাকৈ থকা নাছিল। বৰং এক শক্তিশালী মাধ্যম ৰূপে নাটকৰ মাজেৰে ইয়াক যথাযথভাৱে আৰু সক্ৰিয় প্ৰচেষ্টাৰে গ্ৰহণ কৰা হ'ল। সেয়ে এই কেইবছৰৰ নাটকৰ বিষয়বস্তু নিৰ্বাচনৰ ক্ষেত্ৰত সমাজ সচেতনতাই বিশেষ প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। সেয়ে, সাম্প্ৰতিক সমাজ ব্যৱস্থাৰ দোষ আৰু কেৰোণবোৰৰ সাহসী সমালোচনাৰে অনাতাঁৰ নাটকে মনোৰঞ্জনৰ লগতে সৰ্বসাধাৰণ শ্ৰোতাৰ সামাজিক চেতনাবোধ জগাই তোলাৰ চেষ্টা কৰিলে। সমাজ-বিপ্লৱৰ ইন্ধনসূচক এনে একাধিক অনাতাঁৰ নাটকে শ্ৰোতাৰ মাজত আলোড়ন তুলিলে। অসমীয়া প্ৰগতি-সাহিত্যক এই নাটকখিনিয়ে নিঃসন্দেহে বহুতো চহকী কৰিছে।

সত্তৰ দশকৰ এই সময়ৰ পৰাই অসমীয়া অনাতাঁৰ নাটকৰ ‘এভানগাৰ্ড’ যুগ আৰম্ভ হয়। আধুনিক পৃথিৱীত মানুহৰ বহিৰ্জীৱন আৰু অন্তৰ্জীৱন বিভিন্ন বিপৰীতমুখী গতিয়েদি ধাবিত হৈ নানান সংঘাতৰ মাজত জৰ্জৰিত হয়। পাৰ্থিৱ সুখ-সম্ভোগৰ প্ৰাচুৰ্যই কোনো কোনো আধুনিক সমাজলৈ কঢ়িয়াই আনিলে সীমাহীন উচ্ছৃংখলতা প্ৰাপ্তি আৰু পৰিপূৰ্ণতাৰ তিক্ততা, অৱসাদ। আনহাতে দুখন মহাযুদ্ধৰ বিভীষিকাই পৃথিৱীৰ বহুত মানুহক বহুত জাতিক জুৰুলা কৰি পেলালে। বহুত মানুহৰ জীৱনৰ স্বপ্ন চুৰ্‌মাৰ্ হ'ল, ছাঁইত পৰিণত হ'ল। এফালে প্ৰাচুৰ্যৰ মোহভংগ অৱসাদগ্ৰস্ত-ইম্‌চমনিয়াত ভোগা মানুহ, আনফালে সৰ্বহাৰা ছিন্নমূলৰ দল – এই দুই মানুহক লৈ সৃষ্টি হ'ল আধুনিক পৃথিৱীৰ নতুন সাহিত্য নতুন নাটক। মানৱ অস্তিত্বৰ নৱ মূল্যায়নৰ প্ৰয়োজন হ'ল কলা-সাহিত্য-সংস্কৃতি সকলো ক্ষেত্ৰতে। পূৰ্ব-প্ৰচলিত বহুতো ব্যৱস্থা, নীতি-নিয়ম ভাঙি দিয়াৰ আন্দোলন চলিল। এই ভাঙনৰ আহ্বানতে বিশ্ব-নাট্য জগতত সৃষ্টি হ'ল এন্টিনাটক আৰু ইয়াৰ বিভিন্ন ধাৰা। ছেমুৱেল বেকেটকে প্ৰমুখ্য কৰি এবছাৰ্ডিষ্টসকলৰ নাটক, ছাৰ্ত আৰু আলবেয়াৰ কামু আদি অস্তিত্ববাদীসকলৰ নাটক, এই সকলোবোৰতে ফৰ্ম আৰু কন্‌টেন্টৰ অভিনৱ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিল আৰু সেই পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ পিছফালে আছিল জীৱন আৰু সমাজৰ নতুন আদৰ্শসমূহ (নাইবা আদৰ্শহীনতা) আৰু প্ৰমূল্য। আনহাতে বাৰ্টল্ট ব্ৰেখ্‌টৰ এক সম্পূৰ্ণ নব্য নাট্যধাৰাই বিশ্বৰ সমাজতান্ত্ৰিক ভাবধাৰাক ৰূপায়িত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত এক শক্তিশালী নাট্য-মাধ্যম ৰূপে গৃহীত হ'ল, এক নব্য নাট্যযুগৰ সূচনা হ'ল।

অসমীয়া নাটকৰ ক্ষেত্ৰত পটভূমিৰ এনে দাবীবোৰ আছে নে নাই বিতৰ্কৰ বিষয় হ'ব পাৰে, কিন্তু আৰ্হি হিচাপে বিশ্ব-নাট্য জগতৰ এই নব্য নাট্যধাৰাসমূহ অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যত অনাতাঁৰ নাট্যকাৰেই প্ৰথম গ্ৰহণ কৰে। আগেয়েই উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে, ষাঠিৰ দশকতে এই পদক্ষেপ আৰম্ভ হৈছিল। (গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰত কুলদা প্ৰসাদ ভট্টাচাৰ্য্য নাট্য প্ৰযোজক হৈ থকা কালতে যিবোৰ ন ন নাট্যানুষ্ঠানৰ সূচনা হৈছিল, তাৰ ভিতৰত বিষয়বস্তু, ৰচনা-ৰীতি আৰু নিবেদনশৈলীৰ অভিনৱত্বৰে পৰীক্ষামূলকভাৱে এবষ্ট্ৰেক্টধৰ্মী নাটক দুই-এখন প্ৰথম প্ৰচাৰিত হৈছিল। কিন্তু সত্তৰ দশকৰ পৰা এনে নাটক প্ৰায় নিয়মীয়াভাৱে ৰচিত আৰু প্ৰচাৰিত হ'বলৈ ধৰিলে। অসমীয়া নাট্যামোদীক বিশ্বৰ শেহতীয়া নাট্যধাৰাৰ ওচৰ চপাই দিয়াৰ এক ঐকান্তিক প্ৰচেষ্টাৰ ফল স্বৰূপে ১৯৭১ চনৰ পৰা ভালেকেইখন জটিল চিন্তা আৰু বুদ্ধিনিষ্ঠ নাটকৰ ৰচনা হয়; আৰু সুখৰ বিষয় পূৰ্বপ্ৰচলিত নাট্যধাৰাৰ সৈতে এই নতুন নাট্যধাৰাকো শ্ৰোতাই সাগ্ৰহেৰে গ্ৰহণ কৰিলে। ক'বলৈ গ'লে দুয়োটা ধাৰা সমান্তৰালভাৱে

একে গতিৰে প্ৰবাহিত হ'বলৈ ধৰিলে।

এইদৰে সত্তৰ দশকৰ প্ৰায় আৰম্ভৰে পৰা অনাতাঁৰ নাট্যধাৰাৰ যি 'নতুন ঢল' গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ ষ্টুডিঅ'ৰ মজিয়াত প্ৰৱেশ কৰিলে সিয়েই আৰু অধিক সাৰ্থকতাৰে আৰু কৃতকাৰ্যতাৰে ১৯৭৩ চনৰ পিছলৈও প্ৰবাহিত হৈ আহিছে। যিহেতু পূৰ্বতেই উল্লেখ কৰা হৈছে যে, এই লেখাত মাত্ৰ ১৯৭৩ চনৰ জুলাইলৈকে প্ৰচাৰিত অনাতাঁৰ নাট্যাৱলীৰ বিষয়েহে আলোচনা কৰা হ'ব, সেই কাৰণে এই সময়ৰ পিছৰছোৱাৰ নাট্য-বুৰঞ্জীৰ পৰ্যালোচনাৰ পৰা ইয়াত বিৰত থকা হ'ল।

আকাশবাণী-গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ দেওবৰীয়া নাট্যানুষ্ঠান শ্ৰোতাৰ অন্যতম প্ৰিয় অনুষ্ঠান। সৰুৰ পৰা ডাঙৰলৈকে পৰিয়ালৰ সকলোকে সমানে মনোৰঞ্জন দিয়াই এই অনুষ্ঠানৰ উদ্দেশ্য। আলোচ্য ডেৰকুৰি বছৰে এই অনুষ্ঠানৰ জৰিয়তে ভালেখিনি ব্যংগ আৰু হাস্য-ৰসাত্মক নাটকৰ সৃষ্টি হৈছে। এসময়ত সাধাৰণতে শুদ্ধ গাঁৱলীয়া জীৱনৰ একোটা ঘটনাৰ ৰসাল দিশটো এই নাটসমূহৰ বিষয়বস্তু আছিল। পাছলৈ গাঁৱৰ জীৱনৰ ছবিৰ লগতে নগৰীয়া সামাজিক জীৱনৰ দোষ-ত্ৰুটিসমূহৰ প্ৰতি ব্যংগ সমালোচনাৰ নাটকো নিয়মিত প্ৰচাৰ হ'বলৈ ধৰিলে। এই ব্যংগ নাট্যধাৰা অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ দেওবৰীয়া নাট্যানুষ্ঠানৰ এটি বিশিষ্ট অৱদান। এই নাট্যধাৰাই চূড়ান্ত সাফল্য লাভ কৰে, প্ৰকৃত অৰ্থত নাট্যানুষ্ঠান নহ'লেও, 'নোকোৱাই ভাল' অনুষ্ঠানত। অনাতাঁৰ নাট্যচিত্ৰ বা কাৰ্টুন, এই 'নোকোৱাই ভাল' অনুষ্ঠানৰ মাজেৰে 'দুই বৰঠাকুৰ' গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ 'লিজেণ্ড্ৰী ফিগাৰ'ত পৰিণত হৈছে।

আগেয়ে এঠাইত উল্লেখ কৰি অহা অনাতাঁৰ ধাৰাবাহিক নাটবো এই দেওবৰীয়া নাট্যানুষ্ঠানতে শ্ৰোতাই শুনিবলৈ পায়। *শতঘ্নীৰ* দৰে অসমীয়া সাহিত্যৰ আন এখনি শ্ৰেষ্ঠ উপন্যাস, সাহিত্য অকাডেমি পুৰস্কাৰ-প্ৰাপ্ত নৱকান্ত বৰুৱাৰ গ্ৰন্থ *ককাদেউতাৰ হাড়* মূলতে অনাতাঁৰ প্ৰচাৰৰ কাৰণে ৰচনা হৈছিল আৰু ১৯৭৩ চনত ধাৰাবাহিকভাৱে ১৩ খণ্ডত দেওবৰীয়া নাট্যানুষ্ঠানত প্ৰচাৰ হৈছিল। (প্ৰসংগক্ৰমে মূলতে অনাতাঁৰ যোগে প্ৰচাৰ হোৱা আৰু পিছত পুৰস্কৃত হোৱা আৰু তিনিখন সাহিত্য-সৃষ্টি হ'ল, অৰুণ শৰ্মাৰ *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*, হিমেন্দ্ৰ কুমাৰ বৰঠাকুৰৰ *বাঘ* আৰু মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *জন্ম*। অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বাৰা তিনিটা সময়ৰ শ্ৰেষ্ঠ অসমীয়া নাটক ৰূপে এই তিনিখন পুৰস্কৃতও হৈছে।)

আগৰ *জোনাকী*লানিৰ দৰে ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ *দেউতা*, *আগন্তুক* আদি সত্তৰ দশকৰ দেওবৰীয়া অনুষ্ঠানত ধাৰাবাহিকভাৱে প্ৰচাৰ হোৱা উল্লেখযোগ্য নাটক। ইয়াৰ উপৰি সত্তৰ দশকৰ এইছোৱা সময়ত আৰু এবিধ নতুন ৰচনা আছিল

ধাৰাবাহিক ডিটেকটিভ নাটক। ড° শইকীয়াৰ *অন্ধকূপ*, ড° প্ৰণৱজ্যোতি ডেকাৰ *বতাহত পতাকা কঁপে* আদি অনাতাঁৰ ডিটেকটিভ নাটকে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এবিধ নতুন ধৰণৰ নাটক সৃষ্টি কৰিলে।

এই সময়ছোৱাত আৰু এটা অতি উৎকৃষ্ট সাহিত্য-সৃষ্টি আছিল, দেশৰ স্বাধীনতা যুঁজৰ কেগৰাকীমান প্ৰাতঃস্মৰণীয় ছহিদৰ জীৱনৰ অন্তিম কালৰ একোটি কাল্পনিক ৰূপ-চিত্ৰৰ মাজেৰে ৰচনা কৰা এলানি স্বগতোক্তি। ৰচনা কৰিছিল বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যই। গোটেইলানি 'স্বগতোক্তি' ছপাই প্ৰকাশ কৰিব পাৰিলে অসমীয়া সাহিত্যৰ ই এটি অতুলনীয় সম্পদ হ'ব।

অসমীয়া অনাতাঁৰ নাট্য-সাহিত্যক ভাৰতীয় অন্য ভাষাৰ অনাতাঁৰ নাটকৰ সৈতে তুলনা কৰাৰ থল আছে। সেই তুলনামূলক পৰ্যালোচনাৰ কাৰণে আমাৰ এটি সহজ উপায়ো নোহোৱা নহয়। সেয়ে হ'ল সৰ্বভাৰতীয় অনাতাঁৰ নাট্যানুষ্ঠান। ১৯৫৪ চনত গিৰীশ চন্দ্ৰ ঘোষ ৰচিত বঙালী নাটক *প্ৰফুল্লৰ* নিবেদনেৰে এই সৰ্বভাৰতীয় অনুষ্ঠানৰ সূচনা হয়। তেতিয়াৰ পৰা ভাৰতৰ সকলো ভাষাৰে উৎকৃষ্ট নাটকসমূহ এই অনুষ্ঠানত প্ৰচাৰ হৈ আহিছে আৰু অসমীয়া ভাষান্তৰৰ মাজেৰে অসমীয়া শ্ৰোতাই সেই নাটকসমূহৰ পৰিচয় পাইছে। এই অনুষ্ঠানত ১৯৭৩ চনলৈকে অসমীয়া ভাষাৰো মুঠ সাতখন নাটক প্ৰচাৰ হৈছে। নাটক কেইখন হ'ল — *শোণিতকুঁৱৰী* (জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, ১৯৫৬), *সেনাপতি টিকেন্দ্ৰজিৎ* (অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, ১৯৫৭), *ত্ৰিশঙ্কু* (অৰুণ শৰ্মা, ১৯৬০), *কাৰেঙৰ লিগিৰী* (জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, ১৯৬৪), *কাঠসুলা* (মূল গল্প চৈয়দ আব্দুল মালিক, অনাতাঁৰ নাট্যৰূপ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ, ১৯৭০), *সন্ধান* (ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া, ১৯৭১) আৰু *বিহঙটিৰ বিলৈ* (দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, ১৯৭৩)। সৰ্বভাৰতীয় নাট্যানুষ্ঠানৰ নাটকসমূহ যি নিয়মীয়াকৈ শুনি আহিছে তেওঁক সুধিলে এই কথা নিঃসংকোচে ক'ব যে, অসমীয়া অনাতাঁৰ নাটকৰ মান ভাৰতীয় অন্য ভাষাৰ নাটকৰ তুলনাত চুলিডালমানো কম নহয়, বৰঞ্চ বহুতো নাটকতকৈ উচ্চমানৰ বুলিয়েই অভিহিত হ'ব। এইখিনিতে আৰু এটা কথা উল্লেখ কৰা উচিত হ'ব, অসমীয়া ভাষাৰ তুলনাত ভাৰতীয় অন্য বহুতো ভাষাত মৌলিক অনাতাঁৰ নাটকৰ ৰচনা বহুত কম। সেই ভাষাবোৰত উপন্যাস আৰু চুটিগল্পৰ অনাতাঁৰ অভিযোজনাই সৰহ। অসমীয়াতো গল্প নাইবা উপন্যাসৰ অনাতাঁৰ অভিযোজনা হৈছে বুলি আগেয়ে কোৱা হৈছে। কিন্তু মৌলিক অনাতাঁৰ নাটকৰ সংখ্যাও বহুত বেছি।

oooooo

অসমীয়া কল্পবিজ্ঞান নাটক

যোগেন চেতিয়া

অসমীয়া সাহিত্যত কল্পবিজ্ঞান, প্ৰবন্ধ, চুটি গল্প, উপন্যাস ৰচিত হোৱাৰ লগে লগে কল্পবিজ্ঞান নাটক সৃষ্টি হৈ অসমীয়া সাহিত্যত এক আয়তন সংযোজিত হোৱাটো আশা আৰু আনন্দৰ কথা। এই দিশত বেছি সংখ্যক নাটক ৰচিত নহ'লেও যি কেইখন নাটক ৰচিত হৈছে সেইবিলাকেই গভীৰ প্ৰত্যয় আৰু প্ৰেৰণা কঢ়িয়াই আনিছে। বিজ্ঞান সাহিত্যিক হিচাপে ৰাষ্ট্ৰীয় বঁটা লাভ কৰোঁতা বিজ্ঞান লেখক ড° দীনেশ চন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে কল্পবিজ্ঞান চুটি গল্প, উপন্যাস আৰু নাটকৰ সমৃদ্ধি ঘটোৱাই নহয়, এই সাহিত্যৰ এক স্পষ্ট পথ উদঘাটন কৰিছে। ড° গোস্বামীৰ এই নাটকবিলাকে মঞ্চ আৰু অনাতাঁৰ মাধ্যমৰ জৰিয়তে জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

১৯৭৫ চনত আকাশবাণীৰ সকলো কেন্দ্ৰৰ যোগেদি ভাৰতীয় বিভিন্ন ভাষাত প্ৰচাৰিত হোৱা ড° গোস্বামীৰ *পৰিব্ৰাজক* নামৰ কল্পবিজ্ঞান নাটকখনত এটা বৈজ্ঞানিক সম্ভাৱনা বাস্তৱায়িত কৰাৰ প্ৰচেষ্টা কৰা হৈছে। মানুহৰ মৃত্যুৰ লগে লগে মানুহৰ পৰিপক্ক মন, অভিজ্ঞতাসমূহ চিৰদিনৰ বাবে হেৰাই নোযোৱাকৈ ৰক্ষা কৰিবলৈ বিজ্ঞানী ৰঞ্জন চৌধুৰীয়ে তেওঁৰ সহযোগী গৱেষিকা মালবিকাৰ সৈতে এটা সক্ৰিয় বাকচ নিৰ্মাণ কৰি উলিয়ালে। ইয়াৰ 'আৰ-ছি টাইম কনষ্টেণ্ট', সলনি কৰি অতীতৰ বকুলৈ উভতি যাব পাৰি। কিন্তু এই সক্ৰিয় বা 'একটিভ্ বক্স'ৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰি থাকোঁতে ৰঞ্জন চৌধুৰীয়ে হাতৰ আঙুঠিৰে শ্বৰ্ট-ছাৰ্কিট হৈ শ্বক পালে; ফলত টাইম কনষ্টেণ্ট সলনি হ'ল। ৰঞ্জনে অশৰীৰী এক শক্তি অশ্বনৰৰ নৰ-অংশ হৈ অতীতত বিচৰণ কৰি ফুৰিবলৈ ধৰিলে। সেই অৱস্থাত তেওঁ লগ পালে বহু দিনৰ আগতে মৃত্যু ঘটা নিজৰ মাক আৰু ককাদেউতাকক। অবাৰিত আৰু অসীম এক ইচ্ছাশক্তিৰ নানা খেল চাই চাই শেষত তেওঁৰ সহযোগী আৰু সমব্যথী মালবিকাৰ দুই ওঁঠৰ স্পৰ্শ লাভৰ কাৰণে কামনা কৰিলে। মানবিকাই ৰঞ্জন চৌধুৰীক বৈদ্যুতিক শ্বকৰ পৰা ত্ৰাণ কৰি 'কিছ্-অৱ-লাইফ' পদ্ধতিৰে তেওঁ ওঁঠত নিজৰ ওঁঠ দি ফু-মাৰি বতাহ সুমুৱাই তেওঁক জাগ্ৰত কৰি তুলিলে। উচ্চ-ভ'ল্টেজ বৰ্তনী, সময় ধ্ৰুৱক আদিৰ মাজেৰে গৈ শৰীৰবিহীন মনৰ সৃষ্টিৰ ৰাজ্যলৈ গতি কৰা অতি উচ্চস্তৰীয় বিজ্ঞানৰ কথাক নাট্যকাৰে জনসাধাৰণে উপভোগ কৰিব পৰাকৈ নাটকখন লিখি উলিয়াইছে। নাটকখনে শ্ৰোতাৰ

মনত বিস্ময়ৰ এক মায়াজাল সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

ড° গোস্বামীৰ *বিজ্ঞাপন বিজ্ঞাপন* নামৰ নাটকখনত এটা বিজ্ঞাপনদাতা কোম্পানীয়ে শূন্যতে, বায়ুৰ মাজতে বিজ্ঞাপন লিখি ত্রি-মাত্রিক (Three dimensional) চিত্ৰেৰে সজাই-পৰাই দিয়া বিজ্ঞাপনবোৰে নগৰ-চহৰবোৰত লাহে লাহে এক সমস্যাৰ সৃষ্টি কৰিলে। ইয়াৰ প্ৰভাৱত ৰাস্তা-ঘাটৰ পোহৰ কমি যাবলৈ ধৰিলে। মন ৰোমাঞ্চিত কৰা বিজ্ঞাপনবোৰ চালকে চাই যাওঁতে যান-বাহন দুৰ্ঘটনাৰ সন্মুখীন হ'ল। গতিকে নগৰ পালিকাই তাৰ প্ৰতিকাৰ সাধন কৰিবৰ কাৰণে এই বিজ্ঞাপনবোৰ খাই নিশ্চিহ্ন কৰিব পৰা অণুজীৱৰ প্ৰজাতি এটা বিজ্ঞানীসকলৰ দ্বাৰা সৃষ্টি কৰোৱালে। বিজ্ঞানীসকলে সৃষ্টি কৰা এই 'বেছিলাছ এড'মেনিয়াক'বোৰে শূন্যত ওপঙি থকা বিজ্ঞাপনবোৰ গ্ৰাস কৰিবলৈ ধৰিলে। এইদৰে গ্ৰাস কৰি যাওঁতে কোনোবাই গৌৰৱ কৰি থকা নিজৰ সৌন্দৰ্য্য, ধন দৌলত, যশস্যা, পদবীবোৰো এই এড'মেনিয়াকে তাৰ উদৰস্থ কৰি পেলালে। নাটকখনে শ্ৰোতাই আগতে কেতিয়াও কল্পনা কৰিব নোৱাৰা এক পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰি সকলোকে তন্ময় কৰি ৰাখে।

আমাৰ বিভিন্ন অভিজ্ঞতা, বিভিন্ন অনুভূতিয়ে আমাৰ মস্তিষ্কৰ কোষ নিউৰনবোৰৰ নানা জটিল সমষ্টিৰ সৃষ্টি কৰে। তাৰে স্থায়ী সমষ্টিবোৰেই পাছত আমাৰ সেই অভিজ্ঞতা-অনুভূতিৰ স্মৃতি জাগৰুক কৰি তোলে। আমাৰ মস্তিষ্কৰ দুখৰ অনুভূতি সৃষ্টি কৰা নিউৰন গ্ৰুপিংবোৰ বাহিৰা অনুনাদ কম্পনাংকৰ সহায়ত ভাঙি দি আমাৰ দুখৰ অনুভূতি নোহোৱা কৰি দিব পাৰি। এই সমস্যাটো লৈ *নিস্পৃহ* নামৰ অনাতাঁৰ আৰু মঞ্চ নাটকখন ড° গোস্বামীয়ে ৰচনা কৰিছে। নাটকখনত থকা কাহিনীটোৰ মতে অতি মেধাবী ছাত্ৰ প্ৰাঞ্জলৰ ঘৰখনত টকা পইচাৰ অভাৱ নাছিল। কিন্তু তাৰ চৈধ্য বছৰ বয়সতে তাৰ মাক-দেউতাকে টোপনি অহা পিল খাই আত্মহত্যা কৰিলে। এদিন চিকিৎসাৰ কাৰণে সময় নিদিয়াকৈ তাৰ মৰমৰ ভায়েকেও মৃত্যুক সাৱটি ল'লে। তাৰ মৰমৰ অনুৱেও তাক চৰম আঘাত দি অন্য এজনৰ লগত বিয়াত সোমাল। এনেদৰে নিজৰ আৰু সমাজৰো বহুজনৰ দুখ-বেদনাত প্ৰাঞ্জল অভিভূত হৈ পৰিল। বিজ্ঞানৰ আৱশ্যকীয় শিক্ষা গ্ৰহণ কৰি প্ৰাঞ্জল যথাসময়ত এজন কৃতবিদ্য বিজ্ঞানী হৈ উঠিল। মাকৰ নামত স্থাপন কৰা শকুন্তলা সত্যানুসন্ধান কেন্দ্ৰত মানুহক দুখৰ যন্ত্ৰণাৰ পৰা মুক্তি দিয়াৰ বাবে পালছ্ জেনেৰেট, কন্‌ডেন্‌চাৰ ৰেজিষ্টৰেৰে তেওঁ আশ্বৰ্যকৰ যন্ত্ৰ সাজি উলিয়ালে। চহৰৰ কেইটামান দুখৰ ঘটনাত সেই যন্ত্ৰই দক্ষতাৰ কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিলে। কিন্তু এদিন অসাৱধানতাৰে যন্ত্ৰ চলাই প্ৰাঞ্জল নিজেই সেই যন্ত্ৰৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হ'ল। তাৰ স্মৃতিশক্তি হেৰাই গ'ল।

ওৰেটো জীৱন দুখ-বেদনাৰে জৰ্জৰিত হৈ থকা আৰু ক্ৰমে প্ৰাঞ্জলৰ লগত একাত্ম হৈ পৰা সহযোগী বিজ্ঞানী নিৰ্মালিয়ে প্ৰাঞ্জলৰ স্মৃতি পুনৰ উদ্ধাৰৰ কাৰণে চেষ্টা কৰি যাবলৈ ধৰিলে। নাটকখনত ফ্লেছবেক পদ্ধতি ব্যৱহাৰ কৰি উত্থাপন কৰা সংঘাতপূৰ্ণ পৰিস্থিতি কেইটাই দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ মন-প্ৰাণ আতংকিত কৰি তোলে। কেৱল অনাতাঁৰ নাটক হিচাপেই নহয়, কেইবাটাও মঞ্চত হোৱা ইয়াৰ অভিনয়ে সফলতা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল।

চাৰিটা খণ্ডত প্ৰচাৰিত হোৱা ***ৰবট বিজয় নাট*** নামৰ নাটকখন ড° গোস্বামীৰ এক উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। ১৯৮৬ চনত গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ পৰা প্ৰচাৰিত হোৱা এইলানি কল্পবিজ্ঞান নাটকে শ্ৰোতাক মন্ত্ৰমুগ্ধ কৰি এক সুকীয়া জগতলৈ লৈ গৈছিল। নাটকৰ কাহিনীৰ মতে মানুহে নিজৰ শ্ৰম লাঘৱ কৰিবৰ কাৰণে মানৱ সদৃশ ৰবট নিৰ্মাণ কৰি বিভিন্ন কামত ইয়াক ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ ধৰিলে। ৰবটৰ কাম-কাজৰ মনোৰম দৃশ্যৰাজিৰে নাটকৰ আৰম্ভণি কৰা হৈছে। কালক্ৰমত ৰবটবোৰ অধিক বুদ্ধিমান আৰু দক্ষ হৈ পৰিল। সিহঁতে ঘৰ, অফিছ, কাৰখানাৰ যাৱতীয় কাৰ্য সম্পন্ন কৰিবলৈ দায়িত্ব ল'লে। অকল সেয়ে নহয় সিহঁতৰ মাজত এখন নতুন সমাজ গঢ় লৈ উঠিল। ৰবটবোৰে এদিন মানুহৰ আধিপত্য স্বীকাৰ নকৰা হৈ পৰিল আৰু মানুহৰ বিৰুদ্ধে ষড়যন্ত্ৰ কৰিবলৈও আৰম্ভ কৰিলে। কিন্তু বুদ্ধি-বিবেকবান মানুহে শেষত ৰবটৰ ওপৰত নিজৰ আধিপত্য আৰু পভুত্ব প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ সক্ষম হ'ল। ৰবট আৰু মানুহৰ পাৰস্পৰিক ক্ৰিয়া-প্ৰক্ৰিয়াৰ এক দলিল স্বৰূপ এই লানি নাটকে শ্ৰোতাক প্ৰবলভাৱে অকৃষ্ট কৰি অনাগত দিনৰ কাৰণে মানুহক সন্তম আৰু বিস্ময়াভূত কৰি ৰাখে।

মানুহৰ চিৰন্তন অনুভূতি

ড° গোস্বামীৰ ***আলফা স্পন্দন*** নামৰ নাটকখনৰ কাহিনী অতি আমোদজনক। নিজৰ একে নামৰ চুটিগল্পটোকে ইয়াত তেওঁ নাটকৰ স্থাপত্য দান কৰিছে। 'সুদক্ষিণা স্মৃতি বিজ্ঞানাগাৰ'ত এছিছ্টেণ্ট ডাইৰেক্টৰ ড° বিৰাজ দত্ত, ছিনিয়ৰ বিজ্ঞানী ড° মিছ লাৱণ্য ভূঞা, ড° অজিত কাকতি, ৰেখা আৰু কেইজনমান লোকেৰে গঠিত বিজ্ঞানীৰ দলটোৱে নানা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ অন্তত এটা অদ্ভূত যন্ত্ৰ 'এণ্টি-আল্‌ফা হেলমেট' সাজি উলিয়ালে। মানুহৰ মস্তিস্কৰ স্বাভাৱিক আল্‌ফা স্পন্দন নিষ্ক্ৰিয় কৰি ই মানুহৰ মনৰ পৰা গৈ থকা সময়ৰ ধাৰণাটো নাইকিয়া কৰি দিয়ে। ফলত মানুহ স্থবিৰ হৈ ৰৈ যায়। পৰিবেশত কিবা নতুন ঘটনা ঘটিলেহে সাৰ পাই উঠাদি উঠি তেওঁ অৰ প্ৰতি প্ৰতিক্ৰিয়া দেখুৱায়। ইয়াৰ ফলত মানুহৰ আলস্য আৰু বিৰক্তি নোহোৱা হৈ পৰিল। মানুহৰ

দক্ষতা আৰু কৰ্মস্পৃহাও আগতকৈ বৃদ্ধি পালে।

কিন্তু বিজ্ঞানাগাৰৰ জটিল যন্ত্ৰপাতিৰে ভৰা জগতখনত মানুহৰ চিৰন্তন অনুভূতিবোৰে খেলা কৰি থাকিল। পাৰ্ছনেল এছিছটেন্ট তৃষ্ণা ড° বিৰাজ দত্তৰ প্ৰতি গভীৰভাৱে আকৃষ্ট হ'ল। কিন্তু ড° দত্তৰ পৰা তেওঁ ইতিবাচক সঁহাৰি নাপালে। ড° দত্ত আৰু ড° লাৱণ্য ভূঞাৰ মাজত গঢ়ি উঠা সৌহাদ্য দেখি তৃষ্ণা জ্বলি উঠিল। ফলত আন এজন হতাশাগ্ৰস্ত বিজ্ঞানী ড° সুনীল ৰাজখোৱাক প্ৰৰোচিত কৰি তেওঁৰ হতুৱাই ড° মিছ লাবণ্য ভূঞাৰ আলফা-হেলমেট 'মেনিপুলেট' কৰাই তেওঁ দুয়োৰে মাজত গঢ়ি উঠা সম্পৰ্ক ছেদ কৰি পেলালে। এই সাহায্যৰ কাৰণে আগৰ প্ৰতিশ্ৰুতি ৰক্ষা কৰি তৃষ্ণাই ড° সুনীল ৰাজখোৱাক 'সকলো' দিবলগীয়া হ'ল।

বিজ্ঞানাগাৰৰ ভিতৰৰ জগতখনৰ শব্দ আৰু দৃশ্যৰ ইন্দ্ৰজালেৰে নাটখনে শ্ৰোতা আৰু দৰ্শকক মোহাচ্ছান্ন কৰি ৰাখিব পৰাটো কম কৃতিত্বৰ কথা নাহয়। নাটকখন লক্ষীমপুৰৰ মঞ্চতো সফলতাৰে অভিনীত হৈছিল।

বিশ্ববিদ্যালয়ৰ নতুন ইলেক্ট্ৰনিকচ্ বিভাগত যোগদান কৰিবলৈ অহা প্ৰফেছাৰ ৰংগনাথনক লগ পোৱাৰ পাছত উৎপল চৌধুৰী নামৰ স্কুলৰ শিক্ষক গৰাকীৰ জীৱনে নতুন মোৰ ল'লে। প্ৰফেছাৰ ৰংগনাথনে তেওঁৰ নতুন অদ্ভূত ইলেক্ট্ৰনিকচ্ যন্ত্ৰপাতিবোৰেৰে যেন সকলো সমস্যা সমাধান কৰি দিব পাৰে। বিপ্লৱ আৰু আদৰ্শৰ নামত নৱ-বিবাহিতা পত্নীক এৰি নিৰুদ্দেশ হৈ যোৱা হীৰেনৰ হতাশাগ্ৰস্ত পত্নী কল্যাণীক তেনে এটা যতনেৰে তেওঁ আনন্দ উত্তেজনা আনি দিলে। সেই যতনৰ ক্ৰিয়াশীলতাত উৎপল চৌধুৰী আৰু তাৰ কল্যাণী নবৌ একে ছন্দেৰে উটি-ভাঁহি গৈ একাত্ম হৈ পৰিল আৰু শেষত উৎপলে কল্যাণীক বিয়া কৰিলে। এই যতনৰ সহায়তে প্ৰফেছাৰ ৰংগনাথনে সুদীপ্তা নামৰ গৱেষিকা ছাত্ৰী গৰাকীৰ ক্ষয়িষ্ণু ঘৰখনলৈ নতুন জীৱন আনি দিলে। কিন্তু ৰংগনাথনৰ ঘৰলৈ কল্যাণী, সুদীপ্তাহঁতৰ অহা-যোৱা সহ্য কৰিব নোৱাৰি ৰংগনাথনক তেনে যতনেৰেই কোনোবাই হত্যা কৰিলে।

উৎপল-কল্যাণী, সুদীপ্তাহঁতৰ হিয়া ভাঙি থৈ ৰংগনাথনৰ নশ্বৰ দেহ তেওঁ আৱিষ্কৃত যতন এটাৰ ভিতৰতে অদৃশ্য আৰু নিশ্চিহ্ন হৈ গ'ল। তাৰ পৰা মাত্ৰ ধূপ-ধূনাৰ সুবাস বিয়পি পৰিল। এক তৰংগৰ দৰে এই কল্পবিজ্ঞান নাটকখনৰ কাহিনীভাগ এনে ৰোমাঞ্চকৰ। একে নামৰ প্ৰকাশিত এটা চুটিগল্পৰ আধাৰত ৰচনা কৰা এই কল্পবিজ্ঞান নাটকখনত বিজ্ঞানৰ তৰংগৰ লগত নাট্যকাৰে জীৱন তৰংগৰ মনোৰম সংযোগ ঘটাবলৈ সক্ষম হৈছে।

ড° গোস্বামীৰ *আলস্য* কল্পবিজ্ঞান নাটকখন ১৯৮৩ চনত আকাশবাণীৰ গুৱাহাটি

আৰু ডিব্ৰুগড় কেন্দ্ৰৰ পৰা প্ৰচাৰিত হৈ শ্ৰোতাক আনন্দ দান কৰিছিল। 'অহল্যাদেৱী স্মৃতি বিজ্ঞানাগাৰ' নামৰ বিশেষভাৱে খাদ্য বিষয়ত গৱেষণা চলোৱা অনুষ্ঠানটোত সহকাৰী সঞ্চালক হিচাপে যোগদান কৰিবলৈ অহা ড° প্ৰকাশ দত্তই আৱিষ্কাৰ কৰিলে যে, গৱেষণাগাৰটোৰ প্ৰশাসন, গৱেষণা, নিয়মানুবৰ্তিতা, দায়িত্ববোধ সকলোৰে জৰাজীৰ্ণ অৱস্থা। এই অৱস্থা নিৰাময় কৰিবৰ কাৰণে ড° দত্তই প্ৰথমৰে পৰা প্ৰচেষ্টা আৰম্ভ কৰি দিলে। সঞ্চালকৰ ব্যক্তিগত সহায়ক অলকানন্দা কাকতিৰ সহযোগত তেওঁ বিজ্ঞানাগাৰটোৰ সবলতা-দুৰ্বলতাখিনি উদ্ঘাটন কৰিলে।

এদল বিজ্ঞানীৰ সহযোগত চলোৱা তেওঁৰ প্ৰজেক্ট সঞ্জীৱনীয়ে পঁইতাচোৰা আদি তজবজীয়া প্ৰাণীৰ 'ক্ৰাথ'-এৰে গৱেষণাগাৰত সৃষ্টি কৰিলে অহল্যা দেৱী সঞ্জীৱনী - ৱান, বা এ. ডি. এছ. - ৱান (ADS-I) নামৰ সঞ্জীৱনী খাদ্য। এই এ. ডি. এছ. - ৱানৰ প্ৰথম পৰীক্ষাতে ই বিজ্ঞানাগাৰটোক আটাইকে কৰ্মতৎপৰ, নিষ্ঠাবান আৰু অত্যুৎসাহী কৰি তুলিলে। কিন্তু ইমান দীৰ্ঘদিন অলস নিষ্কৰ্মা জীৱন কটোৱা সঞ্চালক প্ৰফেছাৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ শৰীৰে এই নতুন উদ্যম আৰু কৰ্মতৎপৰতা সহ্য কৰিব নোৱাৰিলে। তেওঁ পক্ষাঘাতত আক্ৰান্ত হ'ল আৰু শেষত হাস্পতালতে মৃত্যু হ'ল। গোস্বামীৰ 'আলস্য' চুটিগল্পটোৰ বৈজ্ঞানিক বিস্ময় আৰু হৃদয়ৰ অনুকম্পা নাটকখনতো তেওঁ অক্ষুণ্ণ ৰাখিব পাৰিছে।

ড° গোস্বামীৰ *আশ্চৰ্য* নামৰ কল্পবিজ্ঞান নাটকত বিজ্ঞানৰ শেহতীয়া আৱিষ্কাৰ আৰু ইলেকট্ৰনিক যন্ত্ৰপাতি, হ'ম ৰবট আদিৰ কাৰ্য-কলাপে মানৱৰ জীৱন যাত্ৰা কেনেদৰে সহজ আৰু আৰামদায়ক কৰি তুলিছে তাৰেই ইংগিত বহন কৰিছে। লগতে ইয়াৰ মাজেদি পুৰণি ঐতিহ্য নতুন উপায়েৰে ৰক্ষা কৰাৰ প্ৰচেষ্টা দেখি বয়সস্থসকলে যেনেদৰে বিস্মিত হৈছে তেনেদৰে নতুন পুৰুষে অতীতৰ দিনবোৰৰ কথা জানি সমানে বিস্ময়াভূত হৈ পৰিছে।

নতুন শতিকাই ঘৰ, অফিছ, খেলপথাৰ, সমাজ ব্যৱস্থা আদি সকলোতে আনি দিয়া অদ্ভুত উদ্ভাৱনা আৰু পৰিৱৰ্তনবোৰ *উত্তৰণ* নামৰ কল্পবিজ্ঞান নাটকখনৰ বিষয়বস্তু। কম্পিউটাৰ নেটৱৰ্কৰ জৰিয়তে ঘৰত বহিয়েই কৰ্মচাৰীয়ে কাৰ্যালয়ৰ যাৱতীয় কাৰ্য সম্পাদন কৰিছে। ছাত্ৰই কম্পিউটাৰৰ নেটৱৰ্কৰ যোগেদি শিক্ষা লাভ কৰিছে। আগৰ পদ্ধতিৰ স্কুল, কাৰ্যালয় আজি পাবলৈ নোহোৱা হৈছে। এন নতুন কৰ্মপ্ৰেৰণাই সকলোকে তৎপৰ কৰি তুলিছে। কিন্তু ইয়াৰ মাজতো নানা ধৰণৰ সংঘাতে সকলোকে জোকাৰি গৈছে। এই সকলোবোৰ কথা নাটকখনত জীৱন্ত হৈ উঠিছে।

সংঘাত নাটকত পাৰ্বতীপ্ৰসাদ ভট্টাচাৰ্য্যই এটা দীঘলীয়া জীৱন যাপন কৰি

জীৱনৰ শেষৰ দিনৰ টি. ভি. নেটৱৰ্কৰ যোগেদি বাণী জ্ঞাপন কৰিছে। তেওঁৰ দাঁত, চুলি, কাণ ইতিমধ্যে সলোৱা হৈ গ'ল। তেওঁৰ সহধৰ্মিণী আৰু পূৰ্বৰ প্ৰণয়ী লতাই ইতিমধ্যে দেহৰ সন্মুখভাগৰ পৰিৱৰ্তন ঘটাই যৌৱন-দীপ্ত হৈ পৰিছে। লতাৰ অত্যুৎসাহৰ বাবে ভট্টাচাৰ্য্যক 'নিজে নিজে' সকলো কৰিবলৈ নিদি বিদ্যুৎজনৰ সঁচেৰে লতাই জন্ম দিয়া ইঞ্জিনীয়াৰ ইঞ্জিক্ৰমে নতুন পাৰদৰ্শিতা প্ৰদৰ্শন কৰিছে।

সকলোৱে শেষত নিৰ্দিষ্ট দিনত ক্ষয়প্ৰাপ্ত হ'বলগীয়া দেহটোৰ নতুন ফ্ৰেমটোৰ ম্যাদ উকলি যোৱাৰ আগে আগে 'এটা জীৱনত কি পালোঁ, কি হেৰুৱালোঁ' তাৰ লেখ দি পাৱৰ্তীপ্ৰসাদে সকলোৰে পৰা বিদায় মাগিছে। ১৯৯৭ চনত আকাশবাণীৰ ডিব্ৰুগড় কেন্দ্ৰৰ পৰা প্ৰচাৰিত *সংঘাত* নাটকৰ এই বিষয়বস্তুৱে শ্ৰোতাক ভৱিষ্যতৰ দিনবোৰৰ সম্পৰ্কে চিন্তা কৰিবলৈ সজাগ কৰি দিব। ঠিক তেনেদৰে *সংযোগ* নাটকত মানুহৰ জীৱন ধাৰণৰ আগৰ আহিলা আৰু পদ্ধতিবোৰৰ সলনি ৱাৰ্ল্ড ৱাইড ৱেব, ইন্টাৰনেট আদিয়ে মানুহক নতুন জীৱন-যাত্ৰাৰ গতিবেগ দান কৰিছে। নতুন কল্পিত বাস্তৱ বা ভাৰ্চুৱেল ৰিয়েলিটিয়ে মানুহক গ্ৰাস কৰি পেলালে। মানুহৰ মনোজগতখনৰো অভাৱনীয় পৰিৱৰ্তন ঘটিল। পঁয়ষষ্ঠি বছৰীয়া যোগানন্দ ঠাকুৰে এইবোৰ প্ৰত্যক্ষ কৰি যেন বিভ্ৰান্ত হৈ পৰিছে।

ওপৰত আলোচনা কৰা ড° গোস্বামীৰ নাটকবোৰৰ লগতে তেখেতৰ *যুগসন্ধি*, *ভদ্ৰতামাপক যন্ত্ৰ*, *কথা শিল্পী*, *সৃষ্টিৰ সুবাস*, *শেষ প্ৰস্তুতি*, *এনিমেল থট্ ৰেকৰ্ডাৰ* আৰু *নতুন শতিকাৰ সপোন* আদি নাটকৰ কথা উল্লেখ কৰিব লাগিব।

বিজ্ঞান জেউতি আলোচনীত ১৯৬৯ চনত ৫ম বছৰৰ ২য় সংখ্যাত প্ৰকাশিত ড° শ্যামা প্ৰসাদ শৰ্মাৰ *দেৱতাৰ অন্য ৰূপ* এখন সফল বিজ্ঞানভিত্তিক নাটক। ইয়াৰ বাহিৰে অন্য লেখকৰ কেইখনমান নাটক প্ৰকাশিত হৈছে যদিও বেছি ভাগেই কল্পবিজ্ঞান নাটকৰ পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰিব পৰা নাই। সেইবিলাক যেন্টাছিৰ পৰ্যায়ৰ। বিজ্ঞানভিত্তিক প্ৰবন্ধ, উপন্যাস, চুটিগল্পৰ জৰিয়তে অসমীয়া সাহিত্যৰ সমৃদ্ধি ঘটোৱা আন কৃতী লেখকসকলৰ ভিতৰত ড° বিজয়কৃষ্ণ দেৱশৰ্মা, ড° কালীনাথ শৰ্মা, সুৰেন্দ্ৰ নাথ মেধি, ড° ভুৱনমোহন দাস, ড° প্ৰতুল গোস্বামী, শান্তনু তামুলী, ড° অমৰজ্যোতি চৌধুৰী, ড° শিৱনাথ বৰ্মণ, ডিম্বেশ্বৰ চলিহা, ড° পৰমানন্দ মহন্ত, ড° পবিত্ৰ কুমাৰ বৰগোঁহাই, ড° প্ৰদীপ কুমাৰ দাস, দীনেশ বৈশ্য, বন্দিতা ফুকন, ড° ৰমেশ চন্দ্ৰ গোস্বামী আদিৰ নাম সদায় উজ্জ্বলি ৰ'ব।

ড° দীনেশ চন্দ্ৰ গোস্বামীৰ কল্পবিজ্ঞান নাটকসমূহৰ কাহিনী প্ৰধান তত্ত্ব গৱেষণাগাৰ আৰু অত্যাধুনিক কম্পিউটাৰ, ইলেকট্ৰনিক যন্ত্ৰপাতি আদিৰ মাজত আধাৰিত। কিন্তু

সেইবুলি কাহিনী বা বিষয়বস্তুৱে বিজ্ঞানৰ শেহতীয়া থিয়ৰি আৰু কম্পিউটাৰৰ কাৰ্যকলাপৰ মাজত মানৱীয়তা হেৰুৱাই পেলোৱা নাই। প্ৰত্যেকখন নাটকৰ কাহিনীৰ মাজেদি মানুহৰ চিৰন্তন ভাব-অনুভূতিবিলাক জাগ্ৰত কৰি ৰাখিব পৰাটো এটা অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা। নাটকসমূহ অনাতাঁৰ নাটকৰ কলাকৌশল প্ৰয়োগ কৰি লিখা হৈছে। কিন্তু সেইবোৰত মঞ্চ নাটকৰো ৰূপৰীতিৰ অভাৱ হোৱা নাই। অৱশ্যে কল্পবিজ্ঞান নাটকত বিষয়বস্তুৱে প্ৰাধান্য লাভ কৰে। বিষয়টোৰ এটা বৈজ্ঞানিক ভিত্তি থাকিব লাগে। বিজ্ঞানৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ লগত এই কল্পকাহিনীবোৰৰ পোনপটীয়া সম্পৰ্ক থাকে। কাৰণ বিজ্ঞানৰ অতীত, বৰ্তমান বা ভৱিষ্যতৰ তথ্য কিছুমানৰে উপজীব্য কৰি ইয়াৰ কাহিনীভাগ গঢ়ি তোলা হয়। কল্পবিজ্ঞান নাটক বা সাহিত্য প্ৰকৃততে জীৱন নিৰ্ভৰ, ভৱিষ্যত বিকাশৰ ইংগিত বহন কৰোঁতা আৰু প্ৰধানতঃ বৈজ্ঞানিক তত্ত্বৰ ওপৰত আধাৰিত। এই ক্ষেত্ৰতেই অন্য ফেন্টাছিৰ লগত ইয়াৰ পাৰ্থক্য। ফেন্টাছিৰ জগতখন অদ্ভূত কল্পনাৰে ভৰপূৰ। ইয়াৰ কোনো বিজ্ঞান ভিত্তি নাই। বিজ্ঞানৰ কল্পকাহিনীত এনে কিছুমান কথা বা তথ্য প্ৰকাশ পায় যিবিলাকে ভৱিষ্যতৰ মানৱ সভ্যতাত বিজ্ঞানে কেনে ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিব তাৰ ইংগিত দিয়ে। আমাৰ ব্যক্তিগত আৰু সমাজ জীৱনত বিজ্ঞানৰ প্ৰভাৱ বাঢ়ি অহাৰ লগে লগে সাহিত্যতো ইয়াৰ প্ৰভাৱ অনিবাৰ্য হৈ পৰিছে। মানুহৰ মানসিক জগতখনত সুকুমাৰ সাহিত্যৰ দৰে বিজ্ঞানৰ কাহিনীৰো এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে। কাৰণ বিজ্ঞান মানসিকতাৰ অবিহনে অহা শতিকাত মানৱ জাতিৰ জীৱন যাত্ৰা স্বচ্ছল নহ'ব। গতিকে আজিৰ কল্পনা অৰ্থাৎ ভৱিষ্যতৰ বাস্তৱতাৰ সীমা মুৰিয়লিৰ এই সাহিত্যকৃতি অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। এই দৃষ্টিকোণৰ পৰা ড° গোস্বামীৰ কল্পবিজ্ঞান নাটকসমূহ আমাৰ সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত নিঃসন্দেহে মূল্যবান সংযোজনা।

যশস্বী নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই আধুনিক অসমীয়া নাটকত নতুন বেগ দান কৰি নিজকে তৰ কৃতবিদ্য নাট্যকাৰ হিচাপে অসমীয়া নাটকলৈ আপুৰুগীয়া সম্পদ কঢ়িয়াই আনিছে। শ্ৰীশৰ্মাৰ ***স্থাৱৰ*** নাটকখনে কল্পবিজ্ঞান নাটক হিচাপে অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰথম নাটকৰ দাবী কৰিব পাৰে বুলি মোৰ ধাৰণা। আজি ৩০/৩৫ বছৰৰ আগতে ৰচনা কৰা এই নাটকখন গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ পৰা প্ৰথম প্ৰচাৰিত হওঁতে ইয়াৰ অগতানুগতিক বিষয়বস্তুৱে মিশ্ৰিত প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিছিল। কাৰণ কল্পবিজ্ঞান সাহিত্য তেতিয়া আমাৰ সাহিত্যত অচিনাকি হৈয়ে আছিল। সাম্প্ৰতিক কালত কল্পবিজ্ঞান সাহিত্যৰ দ্ৰুত প্ৰচলনৰ ফলস্বৰূপে নাটকখনৰ প্ৰাসংগিকতা সকলোৰে বোধগম্য হৈ পৰিছে। আন্তঃগ্ৰহ যাত্ৰা, নক্ষত্ৰ যুদ্ধ, পৰমাণু অস্ত্ৰৰ ভয়াবহতা আজি আৰু অলীক কল্পনা হৈ থকা নাই। তেনে আত্মঘাতী সংঘৰ্ষত মানৱ জাতি নিশ্চিহ্ন হৈ যাব পৰা

আশংকা আৰু কেনিউটৰ প্ৰতি বন্ধুপত্নী মূৰ্চ্ছনাৰ সৃষ্টি ৰক্ষাৰ কাৰণে কৰা আকুল আহ্বান আৰু এই দুয়োজনৰ মিলনৰ ফলত দীপৰ জন্ম সম্ভৱ হ'ল। দীপ আৰু শকুন্তলাৰ অৱশ্যম্ভাবী অথচ ব্যতিক্ৰমী যুগ্ম জীৱনৰ মাজত অনাগত মানৱ সমাজৰ আদি পিতা-মাতা, নাৰী পুৰুষৰ স্বপ্ন দেখি সিহঁতৰ মাতৃ মূৰ্চ্ছনাই শেষ নিশ্বাস ত্যাগ কৰিলে। কল্পবিজ্ঞান নাটকৰ ই এক সাৰ্থক প্ৰচেষ্টা বুলি অভিহিত কৰিব লাগিব। নাট্যকাৰে সম্পাদনা কৰা *অনাতাঁৰ নাট্যাৱলীত দ্বাৰৰ* প্ৰকাশিত হৈছে।

ড° অমৰজ্যোতি চৌধুৰীৰ *সাংকেতিক* নামৰ এখন কল্পবিজ্ঞান নাটক আকাশবাণী গুৱাহাটীৰ দ্বাৰা ১৯৮৮ চনত প্ৰচাৰিত হৈছিল। সেই সময়ত কম্পিউটাৰ ভাইৰাছৰ ধাৰণাৰ আৰম্ভণি হৈছেহে মাথোন। তাৰ ভৱিষ্যতলৈ চায়েই এই নাটকখন লিখা হৈছিল। নাটকখনৰ নায়ক কম্পিউটাৰ বিজ্ঞানৰ ছাত্ৰ। তেওঁৰ নাম অমিত। অমিতৰ পিতৃ আকৌ এটা প্ৰতিৰক্ষা গৱেষণাগাৰৰ সফল কম্পিউটাৰ গৱেষক আৰু তত্ত্বাৱধায়ক। অমিতৰ পঢ়া-শুনাৰ বাহিৰেও বিভিন্ন বিষয়ত ৰাপ। অমিতৰ পিতৃয়ে কিন্তু পঢ়া-শুনাত অমিতক আৰু সফল ৰূপে পাবলৈ বিচাৰে। তাতেই আৰম্ভ হয় দুয়োজনৰ সংঘাত। শেষত অমিতে পিতৃৰ কম্পিউটাৰ নেটৱৰ্কৰ প্ৰতিৰক্ষা ভেদ কৰি তাত ভাইৰাছৰ প্ৰৱৰ্তন কৰে। ফলত গৱেষণাগাৰৰ কেতবোৰ অতি গোপন পৰীক্ষা ব্যাহত হৈ পৰে। কম্পিউটাৰৰ প্ৰতিৰক্ষাৰ দায়িত্বত থকা অমিতৰ পিতৃ অসহায় হৈ পৰে। পিতৃগৰাকীয়ে এই সংকটৰ পৰা পৰিত্ৰাণ পোৱাৰ সকলো আশা পৰিত্যাগ কৰিবলৈ বাধ্য হয়। অৱশেষত বিবেকৰ দংশনত জৰ্জৰিত অমিতে নিজে সেই সংকট মোচনৰ যোগান ধৰি পিতৃক নিশ্চিত বিপদৰ পৰা ৰক্ষা কৰে। যিকোনো ব্যৱস্থাক সহনশীল ক্ষমতাৰ বাহিৰলৈ টানি নিলে যে অচল অথবা বিদ্ৰোহী হৈ উঠে অমিতৰ কাৰ্যই তাৰেই সাংকেতিক ইংগিত দিয়ে।

সুদক্ষ অভিনেতা আৰু নাট্যকাৰ ড° সুশীল গোস্বামীৰ *মন গুহাৰ অন্ধকাৰত* নামৰ নাটকখনত মনোবিজ্ঞানী ড° ভাৰ্গৱৰ প্ৰচাৰিত তথ্য 'হিংস্ৰতা মানৱ প্ৰকৃতিৰ এটা অপৰিহাৰ্য্য অংগৰ সত্যাসত্য পৰীক্ষা কৰিবলৈ সমাজ বিজ্ঞানী ড° আচাৰ্য্যই তিনিগৰাকী যুৱক গৱেষক আৰু এগৰাকী যুৱতী গৱেষক দল লৈ বিহাৰৰ এটা অঞ্চলত গৱেষণা আৰম্ভ কৰিছিল। এই গৱেষণাৰ শোকাবহ পৰিণতিৰ কথা উত্থাপন কৰা হৈছে। ড° আচাৰ্য্যৰ নেতৃত্বত এই গৱেষকৰ দলটোৱে তেওঁলোকৰ গৱেষণা সম্পূৰ্ণ কৰিলে। সত্য প্ৰমাণিত কৰা চৰম মুহূৰ্তত ঘটিল এক অভাৱনীয় দুৰ্ঘটনা। নাৰী দেহৰ প্ৰতি লোলুপতা আৰু ধন-ৰত্নলৈ থকা দানৱীয় প্ৰলোভনে দলটোৰ গৱেষক যুৱক-যুৱতীসকলক উন্মাদ কৰি পেলালে। সিহঁতে পৰস্পৰৰ মাজত সংঘৰ্ষত লিপ্ত হোৱা কাৰ্যই 'আদিম গুহাবাসী

মানুহৰ নগ্নতাৰে পৰিচয় দিলে। এই দুৰ্ঘটনাৰ পাছত ড° আচাৰ্য্যই মন্তব্য কৰিছিল -

> *“মোৰ পৰিকল্পনা আছিল এনে এটা পৰিবেশ সৃষ্টি কৰা যিটো পৰিবেশত মানুহ সহজে হিংস্ৰ হৈ উঠিব পাৰে। কিন্তু এই পৰীক্ষা কাৰ্য্যৰ ফল এনে ভয়াবহ হ'ব বুলি মই কল্পনাও কৰিব পৰা নাছিলোঁ। মোৰ থিঅ'ৰি ভুল। হিংস্ৰতা মানৱ প্ৰকৃতিৰ এটা অংশ। ইট্‌ ৰিমেইনছ ইনহিবিটেড ইন মেন।”*

এই নাটকখন গুৱাহাটী অঁনাতাৰ কেন্দ্ৰৰ পৰা প্ৰচাৰিত হৈছিল আৰু অৰুণ শৰ্মাই সম্পাদনা কৰা ***অনাঁতাৰ নাট্যাৱলী*** গ্ৰন্থত অন্তৰ্ভূক্ত কৰা হৈছে। বিজ্ঞানভিত্তিক নাটক হিচাপে ***মন গুহাৰ অন্ধকাৰত*** চিত্তাকৰ্ষক হৈছে।

oooooo

অসম বুৰঞ্জী আধাৰিত নাটক আৰু ইয়াৰ বিৱৰ্তন

ড° প্ৰদীপ হাজৰিকা

উনবিংশ শতিকাৰ শেষ প্ৰান্তত অসমীয়া সাহিত্যত ঐতিহাসিক নাটকৰ সূচনা হয়। উনৈছ শ চনত (১৮২২ শক) প্ৰকাশ পোৱা পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ *জয়মতী* নাটকৰ যোগেদিয়ে ঐতিহাসিক নাটকৰ শুভাৰম্ভ ঘটে। আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ জন্মলগ্নতে অসম বুৰঞ্জীৰ ঐতিহ্যপূৰ্ণ পটভূমিত গোহাঞিবৰুৱাৰ হাতত চাৰিখন আৰু লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ হাতত তিনিখন, মুঠ সাতখন নাটক ৰচিত হয়। দৰাচলতে এই দুগৰাকী লেখকৰ অবদানেৰেই অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকৰ শক্তিশালী ধাৰাটো গঢ় লৈ উঠে।

গোহাঞিবৰুৱা আৰু বেজবৰুৱাৰ বলিষ্ঠ পদক্ষেপৰ লগে লগে সমকালীন আৰু কেইবাগৰাকী লেখকেও ঐতিহাসিক নাটকৰ ধাৰাটোৰ শ্ৰীবৃদ্ধি সাধন কৰে। সংক্ষেপে ক'বলৈ হ'লে *জোনাকী* যুগৰ পৰা পৰৱৰ্তী প্ৰায় অৰ্ধ শতিকা কাল অসমীয়া নাটক ৰচনাৰ ঘাই চালিকা শক্তি ৰূপে অসম বুৰঞ্জীয়েই লেখকসকলক প্ৰেৰণা যোগাই আহিছিল। দৰাচলতে এফালে ৰোমাণ্টিক ভাবাদৰ্শৰ প্ৰবল স্বদেশানুৰাগ আৰু আনফালে জাতীয় জীৱনৰ সংকট — এই দুয়োটাই অসমীয়া লেখকসকলক অতীত ঐতিহ্যৰ প্ৰতি গভীৰভাৱে আকৰ্ষণ কৰিছিল। এনে কাৰণতে বুৰঞ্জীৰ সমল লৈ অসমীয়া নাটক ৰচনা কৰাৰ প্ৰতি সৰহভাগ লেখকে মনোনিৱেশ কৰিছিল। পৰৱৰ্তী কালত উক্ত দুয়োজন নাট্যকাৰৰ আৰ্হিত প্ৰায় ডেৰকুৰিজন নাট্যকাৰে বিংশ শতিকাৰ শেষ দশক পৰ্যন্ত প্ৰায় আঢ়ৈকুৰিখন ঐতিহাসিক নাটক ৰচনা কৰি ধাৰাটোৰ পৰিপুষ্টি সাধন কৰে।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এই ধাৰাটোলৈ লক্ষ্য কৰিলে এটা কথা প্ৰতীয়মান হয় যে, অধিকাংশ নাটকেই এটা বা ততোধিক ঐতিহাসিক চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যবস্তুৰে গঢ় লৈছে আৰু সেই চৰিত্ৰসমূহক কল্পনাৰ ৰহণেৰে বোল দি বিষয়বস্তুক নাট্যৰূপ প্ৰদান কৰিছে। আনহাতে, এটা বিশেষ পটভূমিক কেন্দ্ৰ কৰিও ঐতিহাসিক নাটক ৰচিত নোহোৱা নহয়। অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকৰ ধাৰাটোত উন্মেষ ঘটা এনে ধৰণৰ নাটকৰ ভিতৰত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ***বেলিমাৰ*** (১৯১৫), চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ ***ৰাজদ্ৰোহী*** (১৯৫৬), লক্ষ্মীনাৰায়ণ কোঁৱৰৰ ***পথৰুঘাটৰ ৰণ*** (১৯৭৩) আৰু

দেৱেশ শৰ্মাৰ *১৮৯৪* (১৯৮৮)ৰ নাম প্ৰণিধানযোগ্য। নাট্যকাৰসকলে উল্লিখিত নাটকসমূহ ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ বিপৰীতে ঐতিহাসিক পটভূমি এটাক আধাৰ স্বৰূপে লৈ নাট্যবস্তুৰ বিকাশ সাধন কৰিছে। অৱশ্যে উল্লিখিত নাটকসমূহত নাট্যকাৰসকলে বুৰঞ্জীৰ চৰিত্ৰ বা পটভূমি বিশেষক নাট্য-ৰূপায়ণ ঘটাওঁতে কোনো ক্ষেত্ৰত বিষয়বস্তুৰ বঢ়া-টুটা কৰিছে আৰু বিষয়বস্তুত চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টিৰ বাবে ইতিহাসত নথকা ঘটনাকো নাটকত সন্নিৱিষ্ট কৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই *জয়মতী* নাটকত জয়মতীৰ প্ৰেম প্ৰাৰ্থী ৰূপে ল'ৰাৰজাক অৱতাৰণা কৰা আৰু লালুকসোলাৰ বিপৰীতে আতন বুঢ়াগোহাঞিক জয়মতীৰ শাস্তিৰ মূল নায়ক হিচাপে অংকন কৰা কাৰ্য বিশেষভাৱে প্ৰণিধানযোগ্য। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱায়ো উক্ত ঘটনাৰ ক্ষেত্ৰত গোহাঞিবৰুৱাৰ *জয়মতী* নাটককেই অনুকৰণ কৰাৰ ফলত একেই ঐতিহাসিক বিসংগতি ঘটিছে আৰু নাটকৰ ঐতিহাসিক সত্যত আঘাত সনা দেখা গৈছে। দণ্ডিনাথ কলিতাৰ *সতীৰ তেজ* (১৯৩১)তো অনুৰূপ ভুলেই স্থান পোৱাত নাটকখন ত্ৰুটিপূৰ্ণ হৈছে।

আনহাতে পৰৱৰ্তী কালৰ কেইবাজনো নাট্যকাৰে ইতিহাসক আংশিকভাৱে অনুসৰণ কৰি মূল বিষয়বস্তুক স্ব-ৰুচি অনুযায়ী নাট্য-ৰূপায়ণ ঘটোৱাৰ প্ৰৱণতাও পৰিলক্ষিত হয়। এই পৰিপ্ৰেক্ষিতত অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীৰ *কল্যাণময়ী* (১৯২১) আৰু চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ *ৰাজদ্ৰোহী* (১৯৫৬) নাটকলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। প্ৰথমখনত কল্যাণময়ীৰ পৰামৰ্শক্ৰমেহে চক্ৰধ্বজ সিংহই যুদ্ধৰ বাবে অগ্ৰসৰ হোৱা আৰু দ্বিতীয়খনত প্ৰজাৰ হাতলৈ ক্ষমতা হস্তান্তৰ কৰাৰ স্বাৰ্থত সতৰামে বিদ্ৰোহৰ নেতৃত্ব দিবলৈ লোৱা ঘটনা - নাট্যকাৰে ইতিহাসৰ পৰা আঁতৰি গৈ স্ব-ৰুচি অনুযায়ী নাট্যবস্তুক ৰূপ দিছে। তদ্ৰুপ, প্ৰবীণ ফুকনৰ *লাচিত বৰফুকন* নাটকত জয়ানন্দ-মদনাৱতীয়ে যুদ্ধৰ বৰটোপ আৰু খাৰ-বাৰুদত পানী ঢালি অকামিলা কৰাৰ বাবেহে লাচিত বৰফুকনে মোগলক প্ৰতিহত কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা ঘটনাও নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্বৰ নিদৰ্শন ৰূপে পৰিগণিত হৈছে। বিষয়বস্তুত এনে ধৰণৰ কাল্পনিক ঘটনা সন্নিবেশ কৰাৰ ফলত নাটকৰ আকৰ্ষণ বৃদ্ধি পালেও ঐতিহাসিক সত্যত কিছু চেকা পৰিছে আৰু নাটকৰ অন্তৰ্লীন সৌন্দৰ্য ম্লান হৈছে।

অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকত সাধাৰণতে দুই শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰ অৱতাৰণা কৰা দেখা যায়। ইয়াৰ প্ৰথমটো হ'ল ঐতিহাসিক আৰু আনটো হ'ল কাল্পনিক চৰিত্ৰ। প্ৰতিজন নাট্যকাৰেই ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ লগে লগে কাল্পনিক চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতো দক্ষতাৰ পৰিচয় দিবলৈ সক্ষম হোৱাটো ঐতিহাসিক নাটকৰ ধাৰাটোত লক্ষণীয় দিশ

ৰূপে বিবেচিত হৈছে। এই ক্ষেত্ৰত গোহাঞিবৰুৱাৰ ***জয়মতী***-ৰ জিনু, ***গদাধৰ***-ৰ ৰম্ভা, বেজবৰুৱাৰ ***জয়মতী কুঁৱৰী***-ৰ ডালিমী, ***চক্ৰধ্বজ সিংহ***-ৰ গজপুৰীয়া-গজপুৰীয়ানী, ***বেলিমাৰ***-ৰ পিজৌ আৰু মাজু আইদেউ, অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীৰ ***কল্যাণময়ী***-ৰ কল্যাণময়ী, ৰাধাকান্ত সন্দিকৈৰ ***মুলাগাভৰু***-ৰ জয়ন্তী, নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ ***বদন বৰফুকন*** নাটকৰ ডেকাফুকন, সৰুগোহাঞি আৰু গোলাপী, শৈলধৰ ৰাজখোৱাৰ ***স্বৰ্গদেও প্ৰতাপ সিংহ***-ৰ ৰূপহী, প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ ***নীলাম্বৰ*** নাটকৰ নন্দ, দৈবচন্দ্ৰ তালুকদাৰৰ ***বামুণী কোঁৱৰ***-ৰ বাৰমী আৰু ৰহদৈ, কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ***নগাকোঁৱৰ***-ৰ খুনবাও, লুক, ৰেণু, হেলা, দণ্ডিনাথ কলিতাৰ ***সতীৰ তেজ***-ৰ ৰেণু আদি চৰিত্ৰৰ নাম এই প্ৰসংগত প্ৰণিধানযোগ্য।

স্বৰাজোত্তৰ কালতো কেইবাজনো নাট্যকাৰৰ সৃজনী প্ৰতিভাৰ পৰশত কেইবাটিও নাৰী চৰিত্ৰই নাটকৰ আকৰ্ষণ বৃদ্ধি কৰিছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত প্ৰবীণ ফুকনৰ ***লাচিত বৰফুকন***-ৰ মদনাৱতী, নগাঁও নাট্য সমিতিৰ ***পিয়লী ফুকন***-ৰ গড়গঞা নাচনী, চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ ***ৰাজদ্ৰোহী***-ৰ পদ্মাৱতী, ফণী শৰ্মাৰ ***ভোগজৰা***-ৰ ৰূপা পাগলী, উত্তম বৰুৱাৰ বৰৰজা ***কুলেশ্বৰী***-ৰ ৰমকান্তি আদি চৰিত্ৰৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য।

উল্লিখিত চৰিত্ৰসমূহে একালে যেনেকৈ বিষয়বস্তুৰ আকৰ্ষণ বৃদ্ধি কৰিছে, আনফালে মূল বক্তব্য স্পষ্ট আৰু সজীৱ কৰি বিষয়বস্তু প্ৰত্যয়জনকভাৱে গঢ় দিয়াত প্ৰভূত ইন্ধন যোগাইছে। বিশেষতঃ, লেখকৰ সৃষ্টিশীল প্ৰতিভাৰ পৰশত এই চৰিত্ৰবোৰ আকৰ্ষণীয় হোৱাই নহয়, নাটকৰ এক অবিচ্ছেদ্য অংগ হোৱাৰ লগতে একোটাইত গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰলৈও উত্তৰণ ঘটিছে।

প্ৰাক-স্বাধীনতা কালৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটকত উপকাহিনী সন্নিবিষ্ট কৰি নাট্যবস্তুত বৈচিত্ৰ্য প্ৰদান কৰাটো প্ৰায়বোৰ ঐতিহাসিক নাটকৰে লক্ষণীয় দিশ ৰূপে পৰিগণিত হৈছে। এই ক্ষেত্ৰত প্ৰথম ঐতিহাসিক নাটক ***জয়মতী***তে উপকাহিনীৰ উন্মেষ নঘটিলেও লাগিনী গাভৰু জিনুৰ মাজেদি অৱতাৰণা কৰা দৃশ্যকেইটি আকৰ্ষণীয় হৈছে। যথাৰ্থতে, উল্লিখিত চিত্ৰকেইটিৰ মাজেদিয়েই উপকাহিনীৰ আংশিকভাৱে শুভসূচনা ঘটিছিল। প্ৰকৃত পক্ষে, অসমীয়া গদ্য সাহিত্যত প্ৰথম বাৰৰ বাবে জনজাতীয় চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি নাটকৰ ৰস মধুৰ কৰিবলৈ চলোৱা গোহাঞিবৰুৱাৰ প্ৰচেষ্টা সফল হৈছে আৰু পৰ্বত-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰীতিৰ এখন মনোৰম ছবি অংকন কৰাত নাট্যকাৰে সফলতাৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছে। অৱশ্যে, গোহাঞিবৰুৱাৰ ***লাচিত বৰফুকন***-ত মূল বিষয়বস্তুৰ মাজত সংপৃক্ত হৈ থকা উপকাহিনী দুটা বিশেষভাৱে প্ৰণিধানযোগ্য। নাটকখনত

প্ৰথমটো উপকাহিনী লাচিতৰ জী পিজলী আৰু কোঁৱৰ গন্ধৰ্বনাৰায়ণক লৈ, আনটো ৰমণী গাভৰু আৰু লাচিত বৰফুকনক লৈ গঢ়ি উঠিছে।

গোহাঞিবৰুৱাৰ জিনু চৰিত্ৰৰ অনুকৰণত সৃষ্টি কৰা বেজবৰুৱাৰ *জয়মতী কুঁৱৰী*-ৰ গদাপাণি-ডালিমীক লৈ সৃষ্টি হোৱা উপকাহিনীটো নাটকখনৰ এক অপূৰ্ব সংযোজন ৰূপে স্বীকৃত হৈছে। বেজবৰুৱাৰ ডালিমী চৰিত্ৰ কেৱল তেওঁৰ ৰচনা-সমগ্ৰতে নহয়, অসমীয়া সাহিত্যৰ নাৰী চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰতে এক বাছকবনীয়া আৰু কালজয়ী সৃষ্টি ৰূপে অভিহিত হৈছে।

গোহাঞিবৰুৱা আৰু বেজবৰুৱাৰ পিছত যিসকল নাট্যকাৰে ঐতিহাসিক নাটক ৰচনাত মনোনিৱেশ কৰিছিল, সেইসকলৰ প্ৰায়বোৰ নাটকতে উপবস্তু (sub plot) বা উপকাহিনী সংযোগ কৰা ৰীতি পৰিলক্ষিত হয়। এই ক্ষেত্ৰত ৰাধাকান্ত সন্দিকৈৰ *মূলাগাভৰুত* সন্নিবিষ্ট কৰা কনচেং-জয়ন্তী আৰু চুক্লেংমুং-ললিতাৰ মাজত গঢ় লৈ উঠা উপকাহিনী দুটি প্ৰণিধানযোগ্য। নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ *বদন বৰফুকন*-ত প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ ৰূপী ডেকাফুকন-সৰুগোহাঞি-গোলাপী সংক্ৰান্ত ঘটনা, *চন্দ্ৰকান্ত সিংহ*-ত চক্ৰধৰ-ৰহিলা আৰু জন্মি-ডেকাফুকন-লীলা আইদেউক লৈ সৃষ্টি হোৱা উপকাহিনী, দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰৰ *বামুণী কোঁৱৰ*-ত বাৰমী আৰু ৰহদৈৰ মাজত সংঘটিত প্ৰেমক লৈ সৃষ্ট উপকাহিনীয়েও নাট্যবস্তুত বৈচিত্ৰ্যৰ সঞ্চাৰ কৰিছে। প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ *নীলাম্বৰ* নাটকতো মনোহৰ-ললিতাৰ উপকাহিনীয়ে বিষয়বস্তুত বৈচিত্ৰ্য প্ৰদান কৰিছে। সেইদৰে দণ্ডিনাথ কলিতাৰ *বীৰ চিলাৰায়*-ত চিলাৰায়-ৰাজিয়া আৰু কোঁচৰজা নৰসিংহ-কাঞ্চনক লৈ সৃষ্টি হোৱা উপকাহিনীসমূহৰ উপৰিও শৈলধৰ ৰাজখোৱাৰ *স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ*-ত আখেক গোহাঁই আৰু কনচেং বৰপাত্ৰগোহাঁইৰ উপকাহিনীৰ উপৰিও লুকু আৰু চেংলুং সম্পৰ্কীয় ঘটনা সন্নিবেশ কৰি নাটকীয় ঘটনাত বৈচিত্ৰ্যৰ সঞ্চাৰ কৰা হৈছে। আনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কমতা কুঁৱৰী*তো বিমলা আৰু মনোহৰৰ উপকাহিনীৰ অন্তৰ্ভুক্তি এই প্ৰসংগত প্ৰণিধানযোগ্য।

উত্তৰ স্বাধীনতা কালৰ অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে উপবস্তু সন্নিৱেশ কৰা ৰীতি পৰিহাৰ কৰা নাছিল। বিশেষকৈ, এই সময়ত ৰচিত দুখন উল্লেখযোগ্য নাটক ক্ৰমে - প্ৰবীণ ফুকনৰ *লাচিত বৰফুকন* আৰু ফণী শৰ্মাৰ *ভোগজৰাত* উপবস্তু সন্নিৱেশ কৰি ঘটনাৰ বৈচিত্ৰ্য সৃষ্টিত নাট্যকাৰদ্বয়ে বিশেষভাৱে মনোনিৱেশ কৰিছে। প্ৰথমখন নাটক *লাচিত বৰফুকন*ত জয়ানন্দ-মদনাৱতী-ৰামসিংহৰ প্ৰসংগ আৰু নিতাই-সোণপাহী সম্পৰ্কীয় লঘুচিত্ৰ এই প্ৰসংগত প্ৰণিধানযোগ্য। উল্লিখিত নাট্যকাৰদ্বয়ৰ পাছত সৰ্বানন্দ ৰাজকুমাৰৰ *গড়মা কুঁৱৰী* আৰু দ্বিজেন্দ্ৰমোহন গোস্বামীৰ *গড়মা কুঁৱৰী*তো

উপকাহিনী সন্নিৱেশ কৰাটো বৈশিষ্ট্যময় দিশ ৰূপে পৰিগণিত হৈছে। অৱশ্যে পৰৱৰ্তী কালৰ নাট্যকাৰসকলে উপকাহিনী সন্নিৱেশ কৰা ৰীতি পৰিহাৰ কৰি মূল বিষয়বস্তুকেই নাটকৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয় ৰূপে গ্ৰহণ কৰি নাট্যবস্তুৰ বিস্তাৰণ ঘটোৱা পৰিলক্ষিত হয়।

ঐতিহাসিক পৰিবেশ বুৰঞ্জীমূলক নাটক এখনৰ অন্যতম অপৰিহাৰ্য উপাদান। অভীপ্সিত পৰিবেশেহে নাটক এখনৰ সফলতাত প্ৰভূত বৰঙণি যোগাব পাৰে। বিশেষকৈ সেই যুগৰ অতীত পৰম্পৰা, সাজপাৰ, কথা-বাৰ্তা, ৰুচি-অভিৰুচি, নিয়ম-নীতি নাটকখনৰ মাজেদি প্ৰকাশ হোৱাটো বাঞ্ছনীয়। কিন্তু প্ৰাক-স্বাধীনতা কালত ৰচিত হোৱা নাটকত এই দিশৰ প্ৰতি নাট্যকাৰসকলে দৃষ্টি নিক্ষেপ নকৰাত পৰিবেশ চিত্ৰণ নহ'ল বুলি ক'লেও অত্যুক্তি কৰা নহয়। এই সময়ত নাট্যকাৰসকলে কম-বেছি পৰিমাণে ইতিহাসপ্ৰসিদ্ধ ঘটনা এটাকহে নাট্যৰূপ প্ৰদান কৰাৰ বাবে যত্নপৰ হৈছিল। এই পৰিপ্ৰেক্ষিতত ***জয়মতী, জয়মতী কুঁৱৰী, মূলাগাভৰু, বদন বৰফুকন, স্বৰ্গদেও প্ৰতাপ সিংহ, বামুণী কোঁৱৰ, নীলাম্বৰ, কমতা কুঁৱৰী*** আদি নাটকলৈ দৃষ্টি দিলেই পৰিবেশ চিত্ৰণত নাট্যকাৰসকলৰ উদাসীনতা অনুভৱ হয়। কি কিন্তু ইয়াৰ বিপৰীতে উত্তৰ স্বাধীনতা কালত ***মণিৰাম দেৱান, পিয়লী ফুকন, ৰাজদ্ৰোহী, ভোগজৰা, ববৰজা ফুলেশ্বৰী, ১৮৯৪, কনকলতা, গড়মা কুঁৱৰী*** আদি নাটকত নাট্যকাৰসকলে ঐতিহাসিক পৰিবেশ সৃষ্টিৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰা পৰিলক্ষিত হৈছে আৰু নাট্যবস্তুও প্ৰত্যয়জনক হৈ উঠিছে।

ৰমন্যাসিক যুগৰ এটি বিশেষত্ব হ'ল - ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰসকলে প্ৰদৰ্শন কৰা নিপুণতা। সেইবাবেই ইতিহাসপ্ৰসিদ্ধ বিষয়বস্তু এটাক সমকালীন জীৱনৰ পৰা নিলগাই দেখুওৱাৰ অভিপ্ৰায়েৰে নাট্যকাৰসকলে নাটকীয় ভাষাক অভিনৱ ৰূপ দিছিল। নাট্যকাৰসকলে ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰদৰ্শন কৰা চাতুৰ্যৰ বাবে সেই সময়ছোৱাত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দই অসমীয়া নাট্যকাৰসকলৰ কাপেদি ভুমুকি মাৰিছিল। এই ক্ষেত্ৰত পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, ৰাধাকান্ত সন্দিকৈ, দণ্ডিনাথ কলিতা, শৈলধৰ ৰাজখোৱা, অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী, অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা আদি নাট্যকাৰসকলে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দকো নাটকীয় ভাষা ৰূপে গ্ৰহণ কৰাটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ দিশ। অৱশ্যে, উল্লিখিত নাট্যকাৰসকলে চৰিত্ৰ বিশেষৰ ভাবোদ্দীপক সংলাপ অথবা ৰজা-ৰাজবিষয়া আদি উচ্চ পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰত বাদে বাকী নিম্ন পৰ্যায়ৰ চৰিত্ৰৰ মুখত কথিত গদ্য সংলাপকেই সুপ্ৰয়োগ কৰা দেখা গৈছে।

এই সময়ত ঐতিহাসিক নাটকসমূহলৈ লক্ষ্য কৰিলে আন এটা বিশেষত্ব সততেই দৃষ্টিগোচৰ হয়। এই বিশেষত্ব হ'ল – নাট্যকাৰসকলে এক বিশেষ পৰিস্থিতিত

চৰিত্ৰ বিশেষৰ মুখত দিয়া স্বগতঃ উক্তি বা একাষৰীয়া উক্তিৰ প্ৰয়োগ। অৱশ্যে প্ৰাক-স্বাধীনতা কালত ৰচিত দুই এখন নাটকত স্বগতঃ উক্তিৰ প্ৰয়োগ ঘটালেও স্বৰাজোত্তৰ কালৰ নাটকত এনে উক্তিৰ প্ৰয়োগ প্ৰত্যক্ষ নহয়।

অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকৰ ধাৰাটোত সবাতোকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশটো হৈছে – বাহ্যিক সংঘাত বা বহিৰ্সংঘাতৰ প্ৰাধান্য। বাহ্যিক সংঘাতৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিবলৈ যোৱাৰ ফলত নাটকৰ চৰিত্ৰৰ সংখ্যা বৃদ্ধি হৈছে আৰু নাট্যকাৰসকলেও চিত্তচমৎকাৰী দৃশ্যৰ সংযোগ ঘটাই নাটকীয় ক্ৰিয়াশীলতা দ্ৰুতগামী কৰাত যত্নপৰ হৈছে। কিন্তু চৰিত্ৰৰ মনৰ মাজত সংঘটিত দ্বন্দ্বক বলিষ্ঠভাৱে নাট্যকাৰসকলে তুলি ধৰিব পৰা নাই। এই সম্পৰ্কে মন্তব্য দি সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই লিখিছে —

> *“অসমীয়া নাটত মন আৰু ভাবৰ সংঘাততকৈ বাহ্যিক সংঘাতৰ পয়োভৰ বেছি। চৰিত্ৰ আৰু দৃশ্যৰ সংখ্যা ইমান বেছি আৰু দৃশ্য পৰিৱৰ্তন ইমান সঘন যে নাট্য কাহিনীৰ এটা সংহত ৰূপ ফুটি নুঠে, বিক্ষিপ্ততাই নাট্যৰস ঘনীভূত হোৱাত অন্তৰায় ৰূপে থিয় দিয়ে। গোহাঞিবৰুৱা, বেজবৰুৱা, কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য আদিৰ ঐতিহাসিক নাটত ৩০-৩৫ টা দৃশ্য আৰু প্ৰায় সিমান সংখ্যক চৰিত্ৰ প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। নাট্যকাৰসকলে বাহ্যিক ঘটনাৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰি ঘটনাবৈচিত্ৰ্য সৃষ্টি কৰিবলৈ যাওঁতে এনে ধৰণে চৰিত্ৰ আৰু দৃশ্যৰ সংখ্যা বাঢ়ি গৈছে। চৰিত্ৰ বিশেষ বা ঘটনা বিশেষৰ ওপৰত নাট্যদৃষ্টি কেন্দ্ৰীভূত হলে প্লট বিক্ষিপ্ত বা সংহতিবিহীন হ'ব নোৱাৰে। অত্যাধুনিক নাটত অৱশ্যে অঙ্ক আৰু দৃশ্যৰ সংখ্যা কমাই অনাৰ প্ৰচেষ্টা দেখা যায়।”* [১]

চৰিত্ৰৰ মনৰ গোপন গহনত সোমাই থকা ভাৱৰাশিৰ উন্মেষ ঘটাই চৰিত্ৰ অংকন কৰাৰ প্ৰচেষ্টা উল্লিখিত নাটকসমূহত দেখা নাযায়। সেইবাবেই এই শ্ৰেণীৰ নাটকত কালজয়ী বা দৰ্শকৰ অন্তৰত থাকি যাব পৰা অসামান্য চৰিত্ৰ ভাবিব নোৱাৰাকৈ কম। আনহাতে অধিকাংশ নাট্যকাৰেই চৰিত্ৰৰ বাহ্যিক অভিব্যক্তিৰ ওপৰতেই দৃষ্টি নিবন্ধ ৰখাৰ ফলত চৰিত্ৰৰ মনোজগতৰ আভাস খুব কম নাটকতহে লক্ষ্য কৰা যায়। এই সম্পৰ্কে মন্তব্য দি শৈলেন ভৰালীয়ে লিখিছে —

> *“আধুনিক কালত মনস্তত্ত্বৰ চিন্তা-চৰ্চাই মানুহৰ বহুতো গোপন ৰহস্য উদ্‌ঘাটন কৰিছে। মনোবিজ্ঞান আৰু নৃতত্ত্বই মানুহক নতুন সত্যৰ সন্ধান দিছে। এনে এটা যুগত কেৱল উপৰুৱা বাস্তৱতাই*

> *আধুনিক মনৰ পৰিচয় নিদিয়ে। যি সময়ত পাশ্চাত্য নাটত মানৱৰ বিভিন্ন সমস্যাৰ মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে নাট্য সাহিত্য বৈচিত্ৰ্যময় কৰি তুলিছে, সেই সময়ত অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে দৈহিক বিষয়ত আবদ্ধ হৈ থকাটো সাহিত্যৰ প্ৰগতিৰ পথৰ এটা ডাঙৰ বিপৰ্যয় বুলি ক'ব পাৰি।”*[২]

প্ৰকৃতাৰ্থত অতি কম সংখ্যক অসমীয়া নাটকৰ চৰিত্ৰতহে মনস্তাত্ত্বিক বিচাৰ-বিশ্লেষণেৰে গঢ় দিয়াৰ প্ৰৱণতা পৰিলক্ষিত হয়। সেইবাবেই আমাৰ জনজীৱনত কালজয়ী চৰিত্ৰ আছে যদিও নাটকত তেনে কালজয়ী চৰিত্ৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰসকল সফলকাম হোৱা নাই। আনহাতে অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকৰ ধাৰাটোত আদৰ্শ নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি জাতীয় চৈতন্য জগাই তোলাৰ প্ৰয়াস প্ৰত্যেকজন নাট্যকাৰৰে মুখ্য উদেশ্য হোৱা বাবে চৰিত্ৰসমূহে সক্ৰিয় ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰাটো উল্লেখযোগ্য দিশ। এই বিষয়ৰ সন্দৰ্ভত শৈলেন ভৰালীয়ে লিখিছে —

> *“প্ৰথম অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটক হিচাপে স্বীকৃত পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ জয়মতী (১৯০০)ত জয়মতী কুঁৱৰীক এগৰাকী পতিপ্ৰাণা, সতী-সাধ্বী নাৰী হিচাপে ৰূপায়ণ কৰা হৈছে। ফলস্বৰূপে, ট্ৰেজেডিৰ নায়িকাৰ চৰিত্ৰত সাধাৰণতে যি সক্ৰিয়তা আৰু কঠোৰতা আশা কৰা হয় তাৰ অভাৱ ইয়াত অনুভৱ কৰা হৈছে। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ জয়মতী কুঁৱৰী (১৯১৫)তো এইটো কাৰণৰ উপৰিও কাহিনী বিন্যাসৰ শিথিলতাই ট্ৰেজেডিৰ গভীৰতাত বাধা দান কৰিছে।*
>
> *চৰিত্ৰৰ প্ৰসংগত মনত ৰাখিবলগীয়া আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাটি হ'ল, অতিশয় ভাৱপ্ৰৱণ চৰিত্ৰ ট্ৰেজেডিৰ পৰিপন্থী। কিন্তু আমাৰ নাটকসমূহত জাতীয় চেতনা জাগ্ৰত কৰাৰ সজাগতাই প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহক ভাৱপ্ৰৱণ কৰি তুলিছে। নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ চন্দ্ৰকান্ত সিংহ (১৯৩৮) নাটকৰ শেষৰ ফালে চন্দ্ৰকান্তৰ মুখত দিয়া দেশপ্ৰেমমূলক কথাবোৰ বীৰত্বব্যঞ্জক নহয়, ভাৱপ্ৰৱণহে। প্ৰবীণ ফুকনৰ মণিৰাম দেৱান (১৯৪৮) আৰু বিশেষকৈ নগাঁও নাট্য সমিতিৰ পিয়লি ফুকন (১৯৪৮)ৰ দৰে নাটকত ট্ৰেজেডিৰ গুৰুগম্ভীৰ পৰিবেশ নথকা নহয়। কিন্তু এই আটাইবোৰ নাটকতে এনে এটা ভাৱে ক্ৰিয়া কৰিছে যে, দেশৰ মংগলৰ হকে ব্যক্তিগত স্বাৰ্থ বিসৰ্জন দি মৃত্যুবৰণ কৰিব পৰাটোত গৰ্ব আৰু কৃতিত্ব আছে, শোক নাই।*

> *.... আচলতে এই চিন্তাৰ প্ৰতিফলনে নাটকসমূহক প্ৰকৃত ট্ৰেজেডিৰ পৰিৱৰ্তে মেলোড্ৰামাৰ ওচৰ চপাই নিছে। প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ নীলাম্বৰ (১৯২৬) আৰু কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যৰ নগাকোঁৱৰ (১৯৩৬)ৰ দৰে কেইখনমান নাটকত পাশ্চাত্যৰ বিভেঞ্জ ট্ৰেজেডিৰ লক্ষণ আছে। কিন্তু বহুতো আকস্মিক আৰু চাঞ্চল্যকৰ ঘটনাৰ সংযোগ কাহিনীৰে পৰিণতি অস্বাভাৱিক কৰি তুলিছে। উত্তম ট্ৰেজেডিৰ কাৰণে অপৰিহাৰ্য কাহিনীৰ সুখ বিকাশ আৰু স্বাভাৱিক পৰিণতি আশা কৰিব নোৱাৰি।"৩*

অসমীয়া সাহিত্যৰ অন্যান্য শাখা-প্ৰশাখাৰ দৰে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিছৰ কালছোৱাত নাট্য সাহিত্যতো পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা হয়। ঐতিহাসিক নাটকৰ ক্ষেত্ৰতো এই পৰিৱৰ্তন সততেই দৃষ্টিগোচৰ হয়। কেৱল বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰতে নহয়, নাটকৰ ৰচনাশৈলীকে ধৰি অন্যান্য দিশতো এই পৰিৱৰ্তন সাধিত হৈছিল। এই সম্পৰ্কে মন্তব্য দি সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই লিখিছে —

> *"যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটৰ আৰু এটা মন কৰিবলগীয়া লক্ষণ হৈছে ঐতিহাসিক তথ্যৰ ওপৰত নাট্যকাৰসকলৰ অধিক মনোনিবেশ। পুৰণি চামৰ নাটত ঐতিহাসিক ঘটনাৰ সমানে কল্পিত ঘটনাই স্থান লাভ কৰিছিল। কিন্তু সাম্প্ৰতিক নাটত চিত্ৰিত ঘটনা বৰ প্ৰাচীন নোহোৱাত আৰু ঐতিহাসিক গৱেষণাৰ ফলত বহুতো নতুন তথ্য প্ৰকাশ পোৱাত নাট্যকাৰসকল ঐতিহাসিক সত্যৰ প্ৰতি অধিক সজাগ হৈ পৰিছে। দৃশ্য-সজ্জা আৰু ঘটনা সংস্থাপনত আধুনিক নাট্যকাৰৰ বাস্তৱধৰ্মী দৃষ্টিভংগী চকুত পৰে। কাহিনী বিকাশত আকস্মিক ঘটনা, অবাস্তৱ চিত্ৰ, অপ্ৰয়োজনীয় চৰিত্ৰ আগৰ নাটৰ তুলনাত বহু পৰিমাণে হ্ৰাস পাইছে। নাট্যোপযোগী সংলাপ ৰচনাৰ সম্পৰ্কে নাট্যকাৰ অধিকভাৱে সজাগ হোৱা যেন অনুভৱ হয়। পুৰণি চামৰ নাটৰ দীঘল বক্তৃতাধৰ্মী আৰু বৰ্ণনাত্মক স্বগতোক্তি, ভাবপ্ৰৱণ ৰচনা নাইবা লম্ফ-জম্ফপূৰ্ণ দম্ভোক্তি ক্ৰমে পৰিহৃত হৈছে। যুগোপযোগী বাতাবৰণ আৰু সাজ-সজ্জাৰ প্ৰতিও নাট্যকাৰে সজাগ দৃষ্টি পেলাইছে। কিন্তু বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ ঘটনাৰ মোহজালৰ পৰা নাট্যকাৰসকল সম্পূৰ্ণ মুক্ত হ'ব পৰা নাই।"৪*

অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ সম্পৰ্কে সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই কৰা মন্তব্যতে

স্পষ্ট হৈ পৰিছে — ক্ৰমান্বয়ে অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ ধাৰাটো যে বহু দিশত উন্নত হৈ আহিল। দৰাচলতে পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা আৰু লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ হাততে পোনপ্ৰথম আত্মপ্ৰকাশ হোৱা অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাটক কেইবাটাও দিশত উন্নত হৈ আহিল। বিশেষকৈ বিষয়বস্তু নিৰ্বাচন, বিষয়বস্তুক নাট্য উপযোগী ৰূপত বিন্যাস আৰু চৰিত্ৰবোৰক অতীতৰ পটভূমিত প্ৰত্যয়জনক ৰূপত নিৰ্মাণৰ দিশত নাট্যকাৰসকলে যথেষ্ট সফলতা লাভ কৰা দেখা গ'ল। তদুপৰি অতীতৰ উপযোগীকৈ কল্পনাৰে সৃষ্টি কৰা পাৰ্শ্ব ঘটনা আৰু পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতো বুৰঞ্জীমূলক নাটকসমূহ বহু পৰিমাণে সফল হৈছে।

অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ আংগিকতাতো এই গুণাৱলী স্বীকাৰ কৰিও ক'ব লাগিব যে, বুৰঞ্জীমূলক নাটক হিচাপে দুই-এখন নাটকত কিছু ত্ৰুটি নথকা নহয়। বহুবোৰ গুণেৰে অসমৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটক সমৃদ্ধ হ'লেও প্ৰথম পৰ্যায়ৰ নাটকসমূহত দৃশ্যৰ সংখ্যাধিক্যই নাট্যবস্তুত সু-সংহত ৰূপ এটা তুলি ধৰাত বাধাৰ সৃষ্টি কৰিছে। বিশেষকৈ কোনো কোনো দৃশ্য অযথা দীঘলীয়া হোৱাৰ বিপৰীতে কোনো কোনো দৃশ্য দুই-এটা সংলাপতে সীমাবদ্ধ হৈ ৰৈছে। দৃশ্যকাব্য হিচাপে এনে বিসংগতিয়ে নাটক এখন সফল হোৱাত অন্তৰায় হৈ ৰয়। তদ্রূপ, চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰতো একেই কথা প্ৰযোজ্য হয়। বিশেষকৈ, প্ৰাক-স্বাধীনতা কালত ৰচিত নাটকসমূহত ডেৰকুৰিৰ পৰা তিনিকুৰি পৰ্যন্ত চৰিত্ৰ সন্নিবেশ ঘটাটো মন কৰিবলগীয়া বিষয়। চিত্তচমৎকাৰী দৃশ্য অথবা ঘটনাৰ বৈচিত্ৰ্য সৃষ্টি কৰিবলৈ যোৱাৰ ফলস্বৰূপেই চৰিত্ৰৰ সংখ্যা অযথা বৃদ্ধি পাইছে আৰু চৰিত্ৰৰ সংখ্যাধিক্যই বিষয়বস্তুক বিক্ষিপ্ত কৰি তুলিছে।

ভালে সংখ্যক নাটকত ঐতিহাসিক প্ৰমাদে নাট্যবস্তুৰ সৌন্দৰ্যও ম্লান কৰিছে আৰু বিষয়বস্তুৰ ঐতিহাসিকত্বক সন্দিহান কৰি তুলিছে। বিশেষকৈ, এই ধাৰাটোৰ বাটকটীয়া গোহাঞিবৰুৱাৰ নাটকত ঐতিহাসিক বিসংগতিৰ উপৰিও সাধনীয়ে সঙ্কট কালত পৰ্বতৰ টিঙত বহি গীত গোৱা আৰু বেজবৰুৱাৰ *জয়মতী*ত জয়মতীয়ে হিন্দুস্থানী গীত পৰিবেশন কৰি মনক প্ৰবোধ দিয়া – আধুনিক ৰীতি তথা কাৰ্য এই প্ৰসংগত প্ৰণিধানযোগ্য। সেইদৰে কমতাপুৰৰ ৰজা নীলাম্বৰৰ ঠাইত দ্বিজেন্দ্ৰমোহন গোস্বামীৰ *গড়মা কুঁৱৰী* নাটকত নীলাম্বৰক ব্ৰাহ্মণলৈ ৰূপান্তৰ ঘটোৱা কাৰ্যইও ঐতিহাসিক ঘটনাক বিকৃতি প্ৰদান কৰিছে। ভালে সংখ্যক নাটকত এনে ধৰণৰ ঐতিহাসিক প্ৰমাদৰ উপৰিও ঘটনা সংস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰতো কাল-বিৰোধ ঘটা পৰিলক্ষিত হৈছে।

প্রকৃতার্থত, ঐতিহাসিক নাটক সত্য ঘটনাৰ আধাৰত প্রতিষ্ঠিত এবিধ কলা। এনে কলাত কল্পনাৰ স্থান থাকিলেও অবাস্তৱ ঘটনাই থিতাপি ল'ব নোৱাৰে। কিন্তু, নাট্যধাৰাটোত কেইবাজনো নাট্যকাৰে নাটকীয়ত্ব সৃষ্টিৰ বাবে অতিৰঞ্জিত অথবা অলৌকিক ঘটনাকো স্থান দি বিষয়বস্তু ৰোমাঞ্চধৰ্মী কৰি তুলিছে।

অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকৰ আন এটা ত্রুটি হৈছে – নাট্যকাৰসকলে স্থান আৰু কালৰ ঐক্যৰ প্রতি প্রদর্শন কৰা চৰম উদাসীনতা। *কুমাৰ ভাস্কৰ বৰ্মা*ত চীন দেশৰ পৰা প্রাগজ্যোতিষপুৰলৈ, প্রয়াগৰ পৰা বংগদেশলৈকে ঘটনা সংস্থাপন কৰি নাট্যবস্তুৰ বিন্যাস ঘটোৱা হৈছে আৰু স্থানৰ ঐক্যৰ প্রতিও নাট্যকাৰজনে উদাসীনতা প্রদর্শন কৰিছে। সেইদৰে কালৰ ক্ষেত্রতো কেইবাজনো নাট্যকাৰে নাটকীয় ৰীতি উলংঘা কৰা পৰিলক্ষিত হয়। অৱশ্যে এনেবোৰ দোষ-ত্রুটি বৈ গ'লেও অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটকে জনগণৰ প্রাণত জাতীয় চৈতন্য জগাই তোলাত মৃত-সঞ্জীৱনীৰ দৰে ক্রিয়া কৰি আহিছে। তাৰ ফলস্বৰূপে এই শ্রেণীৰ নাটকে দর্শক-পাঠকৰ সমাদৰ বিশেষভাৱে লাভ কৰিবলৈ সমর্থ হৈছে।

অসমীয়া নাটকৰ এই বিশেষ ধাৰাটোত যোৱা নব্বৈ বছৰীয়া ইতিহাসত – - নাটকসমূহত এনে ধৰণৰ বহু দোষ-ত্রুটি বৈ গ'লেও স্বদেশপ্রেম আৰু জাতীয়তাবোধে নাটকসমূহক বিশিষ্ট মর্যাদা প্রদান কৰিছে। কেইবাখনো নাটকত অসম বুৰঞ্জীৰ চিত্তচমৎকাৰী ঘটনাৰ সংস্থাপনৰ ফলত অসমৰ ঐশ্বর্যময় বুৰঞ্জী সাহিত্যক জনমানসত তুলি ধৰাত নাট্যকাৰসকলে কৃতকাৰ্যতাৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰিছে। কেইবাজনো সফল নাট্যকাৰে ঐতিহাসিক আৰু মৌলিক উভয়বিধ চৰিত্রকে সফল আৰু বলিষ্ঠভাৱে অংকন কৰি সাহিত্যক সমৃদ্ধ কৰাটোও লক্ষণীয় দিশ। তদ্রুপ কেইবাজনো নাট্যকাৰৰ হাতত ওজস্বী গদ্য আৰু চিত্তপৰশা সংলাপৰ প্রয়োগেও নাট্যবস্তুক গৰিমা প্রদান কৰা কার্য এই প্রসংগত প্রণিধানযোগ্য।

অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ এই দোষবোৰ দৃষ্টিগোচৰ হয় যদিও নাট্য-কৌশল বা আংগিকৰ গুণৰ তুলনাত দোষবোৰ নগণ্য বুলি ক'ব লাগিব। সংক্ষেপে ক'বলৈ গ'লে, বুৰঞ্জীমূলক নাটক ৰচনা আনবোৰ নাটকৰ তুলনাত যথেষ্ট জটিল কাম। কাৰণ বুৰঞ্জীমূলক নাটকত বুৰঞ্জীৰ সত্যক বিকৃত নকৰাকৈ কল্পনাৰ সংমিশ্রণত এটা নিটোল কাহিনীক ৰূপ দিবলগীয়া হয়। কল্পনাৰে নতুন সৃষ্টি কৰোঁতে কালবিৰোধ দোষ যাতে নঘটে, তাৰ প্রতিও নাট্যকাৰ সজাগ হ'বলগীয়া হয়। এই ক্ষেত্রত কিন্তু অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে যথেষ্ট সফলতা লাভ কৰিছে বুলি ক'ব লাগিব। মুঠতে বুৰঞ্জীৰ অৰ্থাৎ অতীতৰ সত্য ঘটনাৰ আধাৰত ৰচনা কৰা অসমীয়া নাটক সংখ্যাৰ

লেখতো যথেষ্ট আৰু সেই অনুপাতে বুৰঞ্জীমূলক নাটক হিচাপে সফলতাৰ দাবী কৰিব পৰা নাটকৰ সংখ্যাও কম নহয়। গতিকে সামগ্ৰিকভাৱে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত, বুৰঞ্জী আধাৰিত নাটকৰ ধাৰাটো শক্তিশালী ধাৰা ৰূপে গণ্য হৈছে।

পাদটীকা ঃ

১। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ ঃ *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*, পৃঃ ১৮৩
২। ভৰালী, শৈলেন ঃ *নাটক*, পৃঃ ১০০
৩। ভৰালী, শৈলেন ঃ ‘ভাৰতীয় সাহিত্যত ট্ৰেজেডি’,
শইকীয়া, চন্দ্ৰপ্ৰসাদ (সম্পাঃ), *গৰীয়সী*, ৪ৰ্থ বছৰ, ১ম সংখ্যা, ১৯৯৬, পৃঃ ২১
৪। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ ঃ *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*, পৃঃ ২৪৬

oooooo

'বাটৰ নাট' আৰু মুকলিত কৰা নাটক

আলি হাইদৰ

প্ৰথমেই স্বীকাৰ কৰি থওঁ যে মই আজি পৰ্যন্ত বাটৰ নাট কৰি পোৱা নাই। গতিকে বাটৰ নাটৰ বিষয়ে লিখিবলৈ যোৱাটো মোৰ বাবে ধৃষ্টতা। তথাপিতো লিখিবলৈ লৈছোঁ – ইয়াৰ চৰ্চাৰ প্ৰয়োজন আছে বুলি। এই বিষয়ত নতুনকৈ চিন্তা-ভাবনা অনুভৱ কৰিছো। এই লেখা প্ৰস্তুত কৰিছো – বাটৰ নাট সম্পৰ্কত বিভিন্ন প্ৰবন্ধ, পুথি আদি অধ্যয়ন আৰু দুখনমান বাটৰ নাট চোৱাৰ অভিজ্ঞতাৰ ভিত্তিত। আনহাতে আঁৰু এটা বিষয় পৰিষ্কাৰ কৰি ৰখা ভাল হ'ব যে, মোৰ এই লেখা – 'বাটৰ নাট'ক বাটতে আবদ্ধ কৰি নাৰাখি, ইয়াৰ সম্ভাৱনাখিনি আমি কিদৰে কামত খটুৱাব পাৰোঁ ! বাটৰ নাট বিষয়টোৰ আঁত ধৰি এই ৰচনা, গতিকে বাটৰ নাট সম্পৰ্কে কিছু – মই জনা, পঢ়া আৰু দেখা বিষয় উল্লেখ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিম।

মই যিমান দূৰ জানো, অসমত বাটৰ নাটকৰ ইতিহাস খুব বেছি পুৰণি নহয়। বিশেষকৈ ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত। কিয়নো, বৰাক উপত্যকাত ইয়াৰ প্ৰচলন প্ৰচুৰ বুলি পঢ়িবলৈ পাইছো। কিন্তু বৰাকত ইয়াৰ চৰ্চা কিমান পুৰণি সেই বিষয়ে জ্ঞাত নহয়। মই জনাত ডিব্ৰুগড়ৰ শ্ৰীযুত দেউতী বৰুৱাই প্ৰথম ডিব্ৰুগড়ত বাটৰ নাট উপস্থাপন কৰে। হয়তো তেখেতে 'বাটৰ নাট' নামকৰণৰে এই নাটক কৰা নাছিল। তাৰ পাছতে শ্ৰীযুত ৰত্ন ওজাই গুৱাহাটীত এই নাট কৰে। বাটত কৰাৰ বাবেই ইয়াক অসমীয়াত 'বাটৰ নাট' নামে নামকৰণ কৰে প্ৰয়াত ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াদেৱে। (এই তথ্যখিনি মই ডিব্ৰুগড়ত ১৯৭০ চনত হোৱা 'সদৌ অসম একাংকিকা নাট প্ৰতিযোগিতা'ৰ – এতিয়াৰ 'অসম নাট্য সন্মিলন'ৰ – অধিবেশনৰ এখন আলোচনা চক্ৰত শ্ৰীযুত ওজাদেৱ আৰু ডিব্ৰুগড়ৰ নাট্যকৰ্মীসকলৰ মাজত হোৱা আলোচনাৰ পৰা জানিছো; য'ত ময়ো উপস্থিত আছিলো।) এই বাটত কৰা নাটবিধক 'ষ্ট্ৰীট প্লে', 'ষ্ট্ৰীট কৰ্ণাৰ প্লে', 'নুক্কড় নাটক', 'পথ নাটিকা', 'বাটৰ নাট', 'মুক্তাংগন নাটক' আদি নামেৰে বিভিন্ন ঠাইত প্ৰচলিত।

মোৰ ধাৰণা মতে 'বাটৰ নাট' আমাৰ পুৰণি লোক-পৰম্পৰাগত নাট্যশৈলীৰ এটা ক্ষুদ্ৰ আৰু আধুনিক সংস্কৰণ। অন্ততঃ সেইদৰেই মই ইয়াক গ্ৰহণ কৰাৰ কথা বিবেচনা কৰি চাইছো। লোক-পৰম্পৰাগত নাটক মুকলি ঠাইত কৰাৰ শৈলীৰ লগত

'বাটৰ নাট'ৰ শৈলী একে। বাটত — মানে একেই মুকলিত। মাত্ৰ সময়, বিষয়বস্তু, পৰিস্থিতি আদিত অৰতম্য আছে। সি যি কি নহওক, আন নাটকৰ দৰেই বাটৰ নাটকো নাটকেই। এই নাটক আমি য'তেই নকৰোঁ লাগিলে — বাটত কৰোঁ, চোতালত কৰোঁ, ঘৰৰ ছাদত কৰোঁ, গলিত কৰোঁ, চুবুৰি অঞ্চলত কৰোঁ, মঞ্চত কৰোঁ — আচল কথা ই নাটক হ'ব লাগিব। আমি জনা আৰু চৰ্চা কৰা নাটকৰ বৈশিষ্ট্য তথা গুণাৱলীসমূহ কিছু হ'লেও থাকিব লাগিব। আন নাটকত থকাৰ দৰে সেয়া হ'ব লাগিব — সামাজিক, ৰাজনৈতিক আৰু মানৱিক দিশৰ স'তে মানুহৰ সম্পৰ্কসমূহক বিশ্লেষণ কৰা বা মানুহৰ কথা থকা। তেনে লক্ষ্য থকা উচিত। আন শিল্পৰ দৰে বাটত (মুকলিত) কৰা নাটকো এটা শিল্প। এটা স্বকীয় শিল্প। যিকোনো শিল্প মাধ্যমৰ দৰে ইয়াৰো নিজৰ বৈশিষ্ট্য আছে, সম্ভাৱনা আছে, স্বতন্ত্ৰতা আছে, সীমাবদ্ধতা আছে, আৰু আছে এটা সৃষ্টিশীল দিশ। এই বিষয়সমূহ ভালদৰে চালি-জাৰি নোচোৱাকৈ যিকোনো শিল্প কলাৰ চৰ্চা কৰা বা এই বিষয়ত কিবা এটা ক'বলৈ যোৱাটো বাতুলতা মাথোঁ।

মই এতিয়ালৈকে যিকেইখন বাটৰ নাট — নুক্কড় নাটক চাইছোঁ বা এই বিষয়ত লিখাসমূহ অধ্যয়ন কৰিছো — তাৰ ভিত্তিত যুগুতোৱা এই লেখাত মোৰ নিজা মত-অভিমত অতি ক্ষুদ্ৰ। চাবলৈ গ'লে, আজিৰ দিনত বাটত বা মুকলিত কৰা নাটকৰ এটা গুৰুত্ব আছে। এই নাটক, ইয়াৰ আংগিক আৰু বিষয়বস্তু আদিৰ ফালৰ পৰা ই এটা অত্যন্ত প্ৰয়োজনীয় শিল্প মাধ্যম। সাধাৰণতে, থিয়েটাৰৰ এই মাধ্যম বা ধাৰাটি ৰাজনৈতিক মতাদৰ্শ প্ৰচাৰৰ ক্ষেত্ৰত ব্যৱহাৰ কৰা হয়। এই মাধ্যমৰ সীমাবদ্ধতা আৰু তাৰ সম্ভাৱনা — এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয়। প্ৰকৃততে এই দুয়োটা ইটোৰ সিটো পৰিপূৰক। আচলতে এই আপাত-বিৰোধী বিষয় দুটাৰ প্ৰায় একে বিন্দুতে মিলন হয়। প্ৰথমে সীমাবদ্ধতাৰ কথা ক'বলৈ গ'লে — বাটত কৰাটোৱেই বাটৰ নাটৰ সীমাবদ্ধতা। বাটত হুলস্থূল পৰিবেশত নাটক জানো কৰিব পৰা যায় ! নাটক কৰিবলৈ এটা পৰিবেশ লাগে, এই পৰিবেশ বাটৰ নাটে দিব নোৱাৰে। কিন্তু প্ৰতিটো শিল্প-কলাৰে কিছু সীমাবদ্ধতা বিদ্যমান। তথাপিতো প্ৰতিটো শিল্প-কলাৰ নিজস্ব অস্তিত্ব আছে । সেইফালৰ পৰা যদি চাওঁ, ই আনকি চলচ্চিত্ৰৰ দৰে প্ৰায় সৰ্বব্যাপী মাধ্যম, যি কলা-বিজ্ঞানৰ সংমিশ্ৰণেৰে গঠিত। য'ত বহু শিল্প মাধ্যম সংযুক্ত, বিভিন্ন কলা-কৌশলৰ সহযোগত গঢ় লৈ উঠিছে — এনে এটা মাধ্যম থকাৰ পাছতো, আন আন শিল্প মাধ্যমবোৰ নিজস্ব স্বকীয় গুণত বাহাল তবীয়তে বাচি আছে।

থিয়েটাৰ সৰ্বকলা। ইয়াত নৃত্য, গীত, সংগীত, চিত্ৰশিল্প মাধ্যম, ভাস্কৰ্য আদি ব্যৱহাৰ হয়। নৃত্য-গীত আদি কলাসমূহ নিজস্ব চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰে দীপ্তিমান। কিন্তু

থিয়েটাৰত এই কলাসমূহ ব্যৱহাৰ কৰা হয় থিয়েটাৰৰ খাতিৰত, থিয়েটাৰক সমৃদ্ধিশালী কৰিবলৈ। গতিকে থিয়েটাৰত ব্যৱহৃত হোৱাৰ লগে লগে — থিয়েটাৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজত উক্ত কলাসমূহৰ চৰিত্ৰ সলনি হৈ যায়। থিয়েটাৰৰ দাবীক মানি চলাই সিবিলাকৰ প্ৰধান দায়িত্ব। বিষয়টো এনেভাৱে ক'ব পৰা যায় — যিকোনো বিষয়ৰ কলা এবিধক এজন শিল্পীয়ে থিয়েটাৰত যি ধৰণে পৰিবেশন কৰে বা সেই কলাক ৰসগ্ৰাহী কৰি তোলে, সেইজন শিল্পীয়েই কিন্তু একে বিষয়কে তেওঁৰ নিজস্ব মাধ্যমত, সেয়া অন্য আংগিকৰে পৰিবেশন কৰে, অথচ সি ৰসভংগ নহয়। বিকৃত হৈ নাযায়। সৃষ্টিশীলতাৰ ফালৰ পৰা দুয়োটাৰে প্ৰক্ৰিয়া আৰু প্ৰতিক্ৰিয়া বেলেগ বেলেগ। এইটো সম্ভৱ হোৱাৰ বাবে আজি পৃথিৱীত বিভিন্ন কলাৰ সৃষ্টি হৈছে। এইবাবেই এটাই আনটোৰ অস্তিত্ব বিপন্ন কৰিব নোৱাৰে। অথবা নিজস্ব চৰিত্ৰ হেৰুৱাবলগীয়া নহয়। এই দৃষ্টিভংগীৰে লক্ষ্য কৰিলে — বাটৰ নাট নিজস্ব বৈশিষ্ট্য বা গুণাৱলীৰে যথেষ্ট শক্তিমান। নিজৰ সমস্ত বৈশিষ্ট্যৰে এই নাট বাটত, খোলা ঠাই আদিত কৰাৰ বাবেই বা সুসজ্জিত আবদ্ধ-মঞ্চ নোপোৱাৰ বাবে অথবা সুসজ্জিত মঞ্চ আবদ্ধতাত নাটক নকৰাৰ বাবেই যে এই মাধ্যমত — নাটক ৰচনাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি, উপস্থাপনা, অভিনয় আদি সকলোবোৰেই আন ধৰণেৰে হ'ব লাগিব তাৰ কোনো মানে নাই বা সীমাবদ্ধতাৰ কোনো প্ৰশ্ন উত্থাপন হ'ব নোৱাৰে।

'বাটৰ নাট'ৰ সমস্ত বৈশিষ্ট্যক নুবুজা-নেমেলাকৈ যদি কোৱা হয় — নাটকৰ সূত্ৰ অনুযায়ী এয়া সঠিক নাট্য মাধ্যম নহয় অথবা বাটৰ নাটত নাট্য-ৰস ভালদৰে পৰিস্ফুট নহয়, তেতিয়া হ'লে এই মাধ্যমৰ প্ৰতি ভীষণ অন্যায় কৰা হ'ব। মনত ৰখা দৰকাৰ এয়া পৰম্পৰা ভংগৰ যুগ। সূত্ৰ ভাঙি নতুন সূত্ৰ উদ্ভাৱন কৰাৰ যুগ।

আন শিল্প মাধ্যমৰ দৰে বা মঞ্চ নাটকৰ দৰেই নাট্যৰস সৃষ্টিৰ প্ৰচুৰ সম্ভাৱনা বাটৰ নাটত আছে। সম্ভাৱনাসমূহলৈ দৃষ্টি নিনিলে বা সেই বিষয় মনত নাৰাখিলে যিকোনো এটি মাধ্যমকে সঠিকভাৱে ব্যৱহাৰ কৰিব নোৱাৰাটোৱেই স্বাভাৱিক। কিন্তু নিজৰ ব্যৰ্থতাৰ বাবে সাধাৰণতে আমি দোষ জাপি দিওঁ মাধ্যমটোৰ ওপৰত। আচল কথাটো হ'ল — কোনো এটা বিষয়ক, কি ধৰণে বাটৰ নাটকলৈ শিল্পসন্মতভাৱে অনাৰ চেষ্টা কৰিব পৰা যায়, সেই বিষয়ত আমি নিৰৱচ্ছিন্নভাৱে আৰু সম্পূৰ্ণ মনোযোগেৰে চৰ্চা কৰিব লাগিব। নিৰলস চৰ্চাৰ দ্বাৰাহে একোটা উপস্থাপন কলাৰ (Performing art) প্ৰকৃত বিকাশ ঘটা সম্ভৱ। সি লাগিলে বাটৰ নাটেই হওক বা আন শিল্প-কলাই হওক। বাটৰ নাট সম্পৰ্কত বহুতে অভিযোগ কৰে যে, এই মাধ্যমৰ প্ৰতি যিমানখিনি মনোযোগ দিব লাগিছিল; ধাৰাবাহিক চৰ্চা হোৱা উচিত আছিল, সিমানখিনি হোৱা

নাই। এই অভিযোগ প্ৰকৃততে জানো মিছা।

আগতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে আমাৰ দেশত ৰাজনৈতিক মতবাদ — উদ্দেশ্য আদি বা নিৰ্বাচনী প্ৰচাৰৰ বাবে বাটৰ নাট ব্যৱহাৰ কৰা হয়। অকল সেয়েই নহয় একোটা সমকালীন চিৰিয়াছ বিষয়ৰ প্ৰচাৰৰ বাবেও ইয়াক ব্যৱহাৰ কৰা হয়। কিন্তু আজিকালি সততে দেখা যায় এই মাধ্যম ব্যৱহাৰ কৰা প্ৰায়বিলাক নাট্যকৰ্মীয়েই ইয়াক ধেমালিৰ আহিলা হিচাপে লৈছে; ফূৰ্তি কৰাৰ দৃষ্টিভংগীৰেহে গ্ৰহণ কৰিছে। কিয়নো নাটক লিখাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি উপস্থাপন কৰা পৰ্যন্ত — 'যি কোনো প্ৰকাৰে' কৰি পেলোৱাৰ — পাল মাৰি কাম কৰাৰ এটা অনিষ্টকাৰী প্ৰৱণতাৰে এই মাধ্যমৰ স'তে জড়িত হৈছে। এয়া মই নিজেই দেখা কথা। সাধাৰণতে এজন নাট্যকাৰে প্ৰছেনিয়াম থিয়েটাৰৰ বাবে এখন চুটি নাটক বা একাংকিকা লিখোঁতে যিমানখিনি মনোনিৱেশ কৰে, সেয়া কিন্তু বাটৰ নাট লিখাৰ সময়ত নকৰে। সকলোৰে ক্ষেত্ৰত নহ'লেও এয়া সঁচা কথা। বহুতৰ এনে মাৰাত্মক মানসিকতাৰ লগত মোৰ পৰিচয় হৈছে।

সাধাৰণতে বাটৰ নাট সমসাময়িক (Contemporary) ৰা প্ৰসংগসূচক (topical) বিষয়বস্তু লৈ ৰচনা কৰা হয়। সেয়েহে ই একপ্ৰকাৰে তাৎক্ষণিক। গতিকে ইয়াৰ প্ৰতি বিশেষ এটা যত্ন লোৱা বা পৰিশ্ৰম কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই - এনে ধৰণৰ বিভ্ৰান্তিকৰ মানসিকতা বহুতে পোষণ কৰি আহিছে। কিন্তু এইটোৱেই ভীষণভাৱে সত্য যে, আমি যি শিল্প মাধ্যমক লৈয়ে কাম নকৰোঁ কিয়, সেই শিল্প মাধ্যমে আমাৰ পৰা সম্পূৰ্ণ মনোযোগ, একাগ্ৰতা দাবী কৰে আৰু যেতিয়া সেই দাবী পূৰ্ণ নকৰি আমি কামটো দায়-দায়িত্ব সৰাৰ মনোবৃত্তিৰে কৰোঁ, তেতিয়া মাধ্যমটোৰ প্ৰতি অবিচাৰ কৰা হয়। তাৰ লগতে নিজকো অসন্মান কৰা হয়। যদি সঁচাকৈ আমাৰ এনে কিছু কাম কৰাৰ দক্ষতা, ক্ষমতা বা যোগ্যতা আছে যিখিনি বিশেষকৈ কোনো এটা মাধ্যমত প্ৰয়োগ কৰিলে সেই মাধ্যমটোৱে এটা নতুন মাত্ৰা পাব, এটা শিল্পসন্মত কাম কৰা হ'ব, তেতিয়া হ'লে আমি অৰ সমাৰ্থক প্ৰয়োগ নকৰিম কিয় ? নহ'লে কামটো নকৰাই ভাল। আমাৰ অৱহেলা, পালমৰা মানসিকতাৰ সুবিধা লৈ অযোগ্য আৰু দায়িত্ব-জ্ঞানহীন লোক কিছুমান সেই মাধ্যমত সোমাই পৰিব। ফলত অপাত্ৰৰ হাতত পৰি গোটেই মাধ্যমটোৱেই বিকৃত ৰূপ ল'ব। অৰ্থাৎ বাটৰ নাটৰ শক্তিশালী দিশসমূহ নজনাকৈ, কোনো ধৰণৰ চিন্তা-চৰ্চা নকৰাকৈ যদি হঠাৎ এদিন তৰল ধ্যান-ধাৰণাৰে বাটৰ নাট কৰিবলৈ গৈ — 'এইটোনো কি ডাঙৰ কথা, ইমান দিন থিয়েটাৰ-নাটক কৰি আহিছোঁ,' ইমান নাটক লিখিছোঁ, এইটোতো বাওঁহাতৰ খেলা। এই নাটক লিখি

দিলোঁ, দুবাৰমান ৰিহাচেল কৰি নাটক কৰি দিলোঁ, — কেৱল বাটৰ নাটেই নহয়, যিকোনো মাধ্যমৰ বাবেই ইয়াতকৈ আৰু ক্ষতিকাৰক প্ৰৱণতা কিবা থাকিব পাৰেনে ? কিন্তু দুৰ্ভাগ্যবশতঃ বহু ক্ষেত্ৰত আজি এইটোৱেই হৈ আহিছে। হৈছে। প্ৰকৃততে, নাট্যকৰ্মীৰ এনে মানসিকতাই অকল বাটৰ নাটেই নহয়, আন নাট্য মাধ্যমৰ বাবেও প্ৰধান সীমাবদ্ধতা বা বাধাৰ প্ৰাচীৰ ৰূপে থিয় দিছে। কিন্তু এনে মানসিকতা কিয় গঢ় লৈছে — সেয়া এক বিচাৰ্যৰ বিষয় ! সকলো নিষ্ঠাবান নাট্যকৰ্মীয়ে বিষয়টোত গুৰুত্ব দিয়ক।

প্ৰছেনিয়াম থিয়েটাৰত ব্যৱহাৰ কৰা বিভিন্ন টেক্‌নিকেল উপাদান; যেনে — মঞ্চসজ্জা, পোহৰ, আবহ সংগীত আদি কলা-কৌশল; বাটৰ নাটত ব্যৱহাৰ কৰা নহয়। বাটৰ নাট অত্যন্ত Portable আৰু নমনীয় (Flexible) হ'ব লগা হয়। সেয়েহে ইয়াত পাণ্ডুলিপি — স্ক্ৰিপ্ট্ আৰু অভিনয়ৰ ওপৰতেই প্ৰধান দায়িত্ব আহি পৰে। অথচ, সাধাৰণতে আমি ভাবোঁ উচ্চস্বৰত কিছু চিঞৰ-বাখৰ কৰি অতিমাত্ৰা অভিনয় কৰাটোৱেই বাটৰ নাটৰ আদৰ্শ, ফলত এই প্ৰৱণতাৰে একোটা খহটা অশোভনীয় স্থূল উপস্থাপনা সৃষ্টি কৰা হয়। আনহাতে, সেই একেজন অভিনয়-শিল্পীয়েই প্ৰছেনিয়ামত কিছু হ'লেও চিৰিয়াছ, কিছু নিষ্ঠা সহকাৰে শৈল্পিক, অলপ অন্য ধৰণে অভিনয় কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। কিন্তু বাটৰ নাটত সেয়া নকৰে। তেতিয়াহ'লে বাটৰ নাটৰ দোষ কি ? বাটত কৰাৰ বাবেই তেওঁ সকলো সময়তে স্থূল অভিনয় কৰিব নেকি ? এগৰাকী মঞ্চৰ অভিনয়-শিল্পীয়ে যেতিয়া চলচ্চিত্ৰত অভিনয় কৰিব তেতিয়া বুজিবই লাগিব যে, কেমেৰাই তেওঁৰ মুখৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম অভিব্যক্তি স্পষ্ট ৰূপে দাঙি ধৰিব পাৰে। সেই কাৰণেই তেওঁৰ প্ৰকাশভংগী সলনি হৈ যায় আৰু মাইক্ৰফোন ওচৰত থকাৰ বাবে সংলাপ নিক্ষেপত গলাৰ সূক্ষ্ম নিক্ষেপ কৌশলৰ সুবিধাসমূহ সুন্দৰভাৱে গ্ৰহণ কৰিব পাৰে, যিবিলাক সুবিধা মঞ্চৰ অভিনয়-শিল্পীৰ বাবে সম্ভৱ নহয়। এনে ধৰণৰ বিষয়বোৰৰ সম্পৰ্কে সচেতন নথকাৰ দোষত কোনোৱে যদি মাধ্যমটো সঠিক ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰিব নোৱাৰে, তেতিয়াহ'লে সেয়া শিল্পীৰ নিজস্ব সীমাবদ্ধতাহে — মাধ্যমৰ নহয়। বাটৰ নাটৰ ক্ষেত্ৰতো একেই কথা প্ৰযোজ্য। ইয়াতো অভিনয়ভংগীৰ কিছু পৰিৱৰ্তন হোৱাটো স্বাভাৱিক।

বাটৰ নাটকে দৈনন্দিন জীৱনৰ সমস্যা-দ্বন্দ্বৰ পৰা আৰম্ভ কৰি মানুহৰ লগত মানুহৰ আৰু মানুহৰ লগত সমাজৰ সকলো জটিলতা অংকন কৰাৰ ক্ষমতা অৰ্জন কৰিব লাগিব আৰু এইবিলাক চৰ্চাৰ মাজেৰেহে অৰ্জন কৰাটো সম্ভৱ। যদিও বাটৰ নাটৰ ৰাজনীতি আৰু প্ৰচাৰেই মূল উদ্দেশ্য, তথাপিতো মোৰ ধাৰণা — বাটৰ

নাটে আৰু বহু দায়িত্ব পালন কৰিব পাৰে । কিন্তু এইখিনিতে মনত ৰাখিব লাগিব - - প্ৰছেনিয়াম নাটকৰ দৰ্শক আৰু বাটৰ নাটৰ দৰ্শকৰ চৰিত্ৰ একে নহয়। প্ৰছেনিয়ামত সোমাই দিয়াৰ লগে লগে দৰ্শকৰ চৰিত্ৰগত বৈশিষ্ট্যৰ পৰিৱৰ্তন হয়। সেইখিনি কিন্তু বাটৰ নাটকৰ দৰ্শকৰ পৰা আশা কৰিব নোৱাৰি। ইয়াত কোনোবা দূজনে দূৰত — বাটত বা কোনো ঠাইত বহি নাটক চাইছে অথবা চোৱা নাই কেৱল শুনিছে আৰু আন কোনোৱে ভালদৰে চাওঁ বুলি অতি ওচৰত বহি লৈছে। আকৌ কোনোবাজনে নিজৰ বান্ধৱীৰ স'তে কথা পাতি পাতি অভিনয় চাইছে, মানে অভিনয় চোৱাৰ নামত ভিৰ বঢ়াইছে। দৰ্শকৰ এনে পাৰ্থক্য থকাৰ বাবে আমি বাটৰ নাটৰ কৰ্মী বা ওচৰৰ আন দৰ্শকৰ কৰিব লগা একো নাথাকে। কিন্তু প্ৰছেনিয়াম প্ৰেক্ষাগৃহত বহি কোনোৱে এনে কাণ্ড কৰিলে কাষৰ দৰ্শকে কোনোমতেই বৰদাস্ত নকৰে। প্ৰছেনিয়ামত দৰ্শকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিবলৈ আমি বহু সুযোগ সুবিধা পাওঁ। যেনে — মঞ্চৰ ছাঁ-পোহৰ, দৃশ্য-সজ্জা, সংগীত ইত্যাদি। কিন্তু বাটৰ নাটৰ বেলিকা নাটক ৰচনা আৰু অভিনয়ৰ ওপৰতেই অধিক গুৰুত্ব দিব লগা হয়। আকৌ, একেখন নাটক একেলগে দুয়ো দুয়োটা মাধ্যমত অৰ্থাৎ প্ৰছেনিয়াম আৰু বাটৰ নাট হিচাপে উপস্থাপন কৰা খুব কম দেখা যায়। বহুতে কিন্তু সঠিক চিন্তা-চৰ্চা নকৰাকৈ একেখন নাটক দুয়োটা মাধ্যমত কৰিবলৈ গৈ ব্যৰ্থ হৈছে। প্ৰকৃতপক্ষত একেখন নাটক দুয়োটা মাধ্যমত অভিনয় কৰিবলৈ গ'লে — নাটকখনৰেই হওক বা পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক অথবা আংগিকৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক কিছু ৰদ-বদল কৰাৰ প্ৰয়োজন।

উল্লেখ্য যে, মই নিজে মুকলি ঠাইত নাটক কৰিছো। কিন্তু বাটৰ নাট হিচাপে নহয়। যিকেইখন প্ৰকৃততে কৰা হৈছে প্ৰছেনিয়াম থিয়েটাৰৰ বাবে। দুখন মোৰ নিজৰ — *কু-প্ৰথা* আৰু *নৈশ-যুদ্ধ*। দুয়োখন মঞ্চৰ বাবে লিখা নাটক। প্ৰথমখনত মুকলি আকাশৰ তলত, ধাননি পথাৰৰ মাজত চাৰিওফালে দৰ্শকে অৱস্থান কৰিছিল। দ্বিতীয়খন কৰা হয় প্ৰেক্ষাগৃহৰ ভিতৰত কিন্তু মুকলি মজিয়াত, ভাওনাৰ আৰ্হিত। সেইদৰে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *লভিতা* আৰু *ৰূপালীম* নাটক দুখনো মুকলি আকাশৰ তলত কৰিছো। দুয়োখনেই দৰ্শকে বিভিন্ন ঠাইত দূৰত্বৰ অৱতম্যৰে উপভোগ কৰিছিল। অৱশ্যে এই দুয়োখনৰ প্ৰযোজনা যথেষ্ট ব্যয়বহুল হৈছিল (আমাৰ লক্ষীমপুৰৰ দৰে সৰু ঠাইৰ ক্ষেত্ৰত)। ইয়াৰ তুলনাত নিজৰ দুখনৰ ব্যয় অতি নগণ্য বুলিব পাৰি। সি যি কি নহওক, উক্ত নাটক কেইখনৰ ক্ষেত্ৰ আন নহ'লেও উপস্থাপনশৈলী, পৰিচালনা আদি দুই এক বিষয় ইফাল-সিফাল কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিলো। আচলতে শৈলী অনুসাৰে অভিনয়ৰ আংগিক সলনি হ'বলৈ বাধ্য। অৰ্থাৎ সঠিক উপস্থাপনাৰ বাবে পৰিৱৰ্তনৰ

আৱশ্যক।

এইফালৰ পৰা যদি এখন মঞ্চৰ একাংকিকা নাটক, বাটৰ নাট হিচাপে উপস্থাপন কৰিবলৈ যাওঁ তেতিয়া হ'লে সেই নাটকৰ অভিনয় ভংগী সলনি হ'ব মাধ্যমৰ নিজা চাহিদা অনুযায়ী। একেখন নাটক দুয়োটা মাধ্যমত কৰা তেতিয়াহে সম্ভৱ, যেতিয়া প্ৰকৃত শ্ৰদ্ধা সহকাৰে আমি গ্ৰহণ কৰা মাধ্যমৰ চৰ্চা সঠিকভাৱে কৰিব পাৰিম। নিৰলস চৰ্চাৰ মাধ্যমেৰেহে শিল্প-মাধ্যমৰ বৈশিষ্ট্যসমূহক প্ৰকৃত ৰূপত চিহ্নিত কৰা সম্ভৱ। বাটৰ নাট সাধাৰণতে ক্ষন্তেকীয়া বুলি কোৱা হয়। তেতিয়া হ'লে আমি ধৰি ল'ম নেকি সকলো বাটৰ নাটেই পানীৰ বুৰবুৰণি ? মই দেখা, শুনা আৰু পঢ়ি যি পাইছো তাৰ পৰা ক'ব পাৰো — এনে কিছু প্ৰযোজনা আছে সেইবিলাকৰ প্ৰাসংগিকতা আজিও হেৰাই যোৱা নাই। এনেবিলাক নাটকত অৱশ্যে প্ৰায় অৰ্থবহ ৰাজনৈতিক বিষয় বিদ্যমান। কিন্তু তাৎক্ষণিক নহয়।

আজি ঘটা এটা ঘটনাক দাঙি ধৰাত বাটৰ নাটকক আমি যিদৰে হাতিয়াৰ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰোঁ, সেইদৰে আজিৰ দিনৰ বিষয়টোকে আৰু অলপ বাট আগবঢ়াই নি — অৰ্থবহ কৰি — ৰাজনৈতিক মতাদৰ্শৰ বিষয়টো আৰু কিছু প্ৰশস্ত কৰিব পাৰোঁ — অৰ্থাৎ যিটো আমি আজিৰ কোনো ৰাজনৈতিক নিৰ্বাচনৰ বাহিৰেও আন সময়তো যাতে ব্যৱহাৰৰ উপযোগী হয়। এনে ক্ষেত্ৰত বাটৰ নাটে উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, প্ৰছেনিয়াম মঞ্চত যিবিলাক নাটক উপস্থাপন কৰা হয়, সেই সকলোবোৰেইতো অৰ্থবহ নহয়, সৰ্বকালৰ নহয় — সেইবিলাক নাটকৰ বাবে চৰ্চাৰ অভাৱ হৈছেনে ? প্ৰকৃত বিষয় হ'ল চৰ্চা। চৰ্চা কৰিবই লাগিব। আকৌ ৰাজনৈতিক কিয় ? আন বিষয়ো ল'ব পাৰি — মানৱিক বা সামাজিক বিষয়ো বাটৰ নাটৰ বিষয় কৰিব পাৰি। কিন্তু কথা হ'ল কেনেকৈ কৰিব পাৰি — তাৰ কোনো ৰেডিমেড ফৰ্মুলা কোনেও দিব নোৱাৰে। সেয়া কি কৰিব কৰ্তাই — নাট্যকৰ্মীয়ে আৱিষ্কাৰ কৰি ল'ব পাৰিব লাগিব। প্ৰছেনিয়ামৰ নাটক কৰোঁতে যি ধৰণৰ চিন্তা-চৰ্চা আৰু অভিজ্ঞতাৰ প্ৰয়োজন — সেই এক সাধনা বাটৰ নাটতো দৰকাৰ। আমি সাধাৰণতে ভাবি লওঁ যে, প্ৰছেনিয়ামৰ কিছুমান মডেল নাটক (প্ৰযোজনা) পাই যাওঁ — যিবিলাকে উৎকৃষ্ট প্ৰযোজনা হিচাপে আমাৰ অভিজ্ঞতাক সমৃদ্ধ কৰে। কিন্তু প্ৰছেনিয়ামত কৰা বুলিয়েই বহু নাটক বিনা বিচাৰে মডেল হিচাপে লোৱাটোতো কোনো যুক্তিযুক্ততা নাই। বৰ্তমান প্ৰছেনিয়ামত হৈ থকা (মই দেখা মতে) কিমানখন নাটক সৰ্বাংগ-সুন্দৰ আৰু প্ৰকৃতাৰ্থত উন্নমানৰ বুলিব পাৰি ! সেয়াও এক বিচাৰ্যৰ বিষয়। যদি বিষয় আৰু আংগিকৰ ফালৰ পৰা বাজিমাৎ কৰিব পৰা নাটকবিলাকেই আজিৰ নতুন

প্ৰজন্মই আদৰ্শ হিচাপে ধৰি লয়, তেনেহ'লে তাৰ ফলাফল মাৰাত্মক হোৱাটোৱেই স্বাভাৱিক। কিন্তু এইটোও ঠিক — নিজক গঢ় দিবলৈ — ভাল বা বেয়া প্ৰযোজনা, দক্ষতাপূৰ্ণ বা দক্ষতাহীন অভিনয়ৰ মাজৰ পৰাই শিক্ষা গ্ৰহণ কৰা আৱশ্যক। আৰু এই শিক্ষা কৰ্ম তথা চৰ্চাৰ মাজতেই পোৱা যাব।

শিক্ষা আৰু চৰ্চা — প্ৰছেনিয়ামৰ ক্ষেত্ৰত যিদৰে প্ৰযোজ্য, সেইদৰে বাটৰ নাটৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য। নাটক নাটকেই। কেতিয়াবা প্ৰছেনিয়ামৰ কিছু সীমাবদ্ধতা, বাটৰ নাটৰ বাবে সম্ভাৱনা ৰূপে চিহ্নিত হ'ব পাৰে। আচল কথা হ'ল — অভিনয়-শিল্পীৰ কৰ্মই হ'ল মূলতঃ অভিনয় কৰা। কোনো শিল্পীৰ নিজা যুক্তি, ৰাজনৈতিক মতাদৰ্শ থাকিব পাৰে। কিন্তু তেওঁ প্ৰধান কাম হ'ল — তেওঁক যি চৰিত্ৰই নিদিয়ক লাগে, সেই চৰিত্ৰ যথাযথ ৰূপে ফুটাই তোলা। তেনেহ'লে সি লাগিলে বাটৰ নাটেই হওক বা মঞ্চ নাটকেই হওক।

একোজন অভিনয়-শিল্পীক 'চৰিত্ৰ নিমাৰ্ণ'ৰ প্ৰস্তুতিৰ ক্ষেত্ৰত বাটৰ নাটে কিছুমান সুযোগ-সুবিধা দিব পাৰে। যেনে — সাধাৰণতে শুনা যায় দেশৰ সাধাৰণ নিৰ্বাচনৰ আগে আগে কোনো ঠাইত একোখন বাটৰ নাট অতি কম সময়ৰ ভিতৰত ৫০ ৰ পৰা ১০০ বাৰ মানলৈ উপস্থাপন কৰা হয়। আনহাতে, প্ৰছেনিয়ামত ইমান বাৰ অভিনয় কৰিবলৈ বহু সময় আৰু অৰ্থৰ প্ৰয়োজন হোৱাটোৱেই স্বাভাৱিক। এইফালৰ পৰা লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় — শিল্পীয়ে অভিনয়ৰ প্ৰাথমিক কিছু ভুল-ভ্ৰান্তি অতি সোনকালে শুধৰাই লোৱাৰ ক্ষেত্ৰত বাটৰ নাটে একোটা প্ৰয়োজনীয় ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। ইয়াৰ উপৰি, অভিনয়-শিল্পীয়ে দৰ্শকৰ লগত সংযোগ স্থাপনৰ যি দায়িত্ব পালন কৰিব লাগে তাক অতি সহজে বাটৰ নাটৰ মাধ্যমত সম্পন্ন কৰিব পাৰে। অকল সেয়াই নহয় — ইয়াৰ লগতে দৰ্শকৰ বিভিন্নজনৰ লগত সংযোগ স্থাপনৰ যি দায়িত্ব পালন কৰিব লাগে তাক অতি সহজে বাটৰ নাটৰ মাধ্যমত সম্পন্ন কৰিব পাৰে। অকল সেয়াই নহয় — ইয়াৰ লগতে দৰ্শকৰ প্ৰতিক্ৰিয়া (Re-action), বিভিন্ন মন্তব্য আদি অভিনয় চলি থকা সময়তে পাই যায়। এই মন্তব্য আৰু প্ৰতিক্ৰিয়াই শিল্পীক উজ্জীৱিত কৰি তুলিব পাৰে। এই ক্ষেত্ৰত উদাহৰণ হিচাপে মোৰ *কু-প্ৰথা* নাটক প্ৰযোজনাৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিব বিচাৰিছোঁ — আমি যেতিয়া ধাননি পথাৰৰ মাজত, মুকলি আকাশৰ তলত নাটক উপস্থাপন কৰিছিলোঁ, তেতিয়া অভিনয়থলীৰ কাষত; অভিনয়-শিল্পীৰ অতি ওচৰত চাৰিওফালে দৰ্শক বহি নাটক চাইছিল। গতিকে অভিনয় চাই থাকোঁতে দৰ্শকৰ মুখৰ প্ৰতিটো প্ৰতিক্ৰিয়া লগে লগে অভিনয়-শিল্পীয়ে দেখা পাইছিল। আৰু নাটকৰ অন্যতম মূল চৰিত্ৰ 'বলি'ক যেতিয়া ঢুলীয়াই দৰ্শকৰ

মাজেৰে আদৰি অভিনয়থলীলৈ আনিছিল, তেতিয়া দৰ্শকে বিশেষকৈ মহিলা দৰ্শকে স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে উৰুলি দিছিল, নাটকৰ শেষৰ ফালে যেতিয়া 'বলি'ক বলি দিয়াৰ পৰিবেশ দেখুওৱা হয়, তেতিয়া দৰ্শকৰ মাজৰ পৰা ভাহি অহা 'ইচ্-ইচ্, আচ্-আচ্', 'আঐ দেহি' আদি মন্তব্য অভিনয় কৰি থাকোঁতেই শিল্পীৰ কৰ্ণগোচৰ হৈছিল। এইবিলাকে শিল্পীক উৎসাহিত কৰিছিল। অন্ততঃ তেওঁলোকে কেনে অভিনয় কৰিছে তাৰ সম্যক ধাৰণা এটা কৰিব পাৰিছিল। প্ৰায় সকলো অভিনয়-শিল্পীয়ে একেমুখে স্বীকাৰ কৰিছিল যে, এনে ধৰণে কৰা অভিনয়তহে প্ৰকৃত আনন্দ আছে। আকৌ কওঁ — *কু-প্ৰথা* বাটৰ নাট নহয়। মঞ্চ নাটকখনেই দৰ্শকৰ মাজত মুকলি ঠাইত উপস্থাপনা কৰিছিলোঁ।

অভিনয় চলি থকা অৱস্থাত দৰ্শকৰ প্ৰতিক্ৰিয়া লগে লগে প্ৰত্যক্ষ কৰা বা শুনা; মন্তব্য আৰু প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰছেনিয়াম বা নাটকৰ পাদপ্ৰদীপৰ সন্মুখত কৰা অভিনয়ত কৰা নাযায়। চলচ্চিত্ৰতো সেই সুবিধাৰ পৰা সম্পূৰ্ণ বঞ্চিত হ'ব লগা হয়। কিয়নো ছুটিঙৰ চিত্ৰ গ্ৰহণৰ সময়ত শিল্পীৰ সন্মুখত দৰ্শকতো নাথাকে, কেৱল কেমেৰা নামৰ যন্ত্ৰটোৰ সন্মুখত অভিনয় কৰিব লগা হয়।

চলচ্চিত্ৰ, দূৰদৰ্শন, মঞ্চ, পথ বা মুকলি ঠাই আদি বেলেগ বেলেগ মাধ্যমসমূহত —প্ৰত্যেকতে অভিনয় কৰা ৰূপটোৰ কিছু পৰিৱৰ্তন হয়। অৰ্থাৎ মাধ্যম অনুসাৰে অভিনয়ৰ আংগিক সলনি কৰিব লগা হয়। সেইদৰে বাটৰ নাটত দুভাগে অভিনয় হ'ব পাৰে। বহু সংখ্যক দৰ্শকৰ সন্মুখত এভাগে কৰা অভিনয় আৰু আন ভাগে কম সংখ্যক দৰ্শক অৰ্থাৎ ৫০/৬০ জন মানৰ আগত অতি 'ক্ল'জ চাৰ্কিউট' (Close circuit) ত কৰা অভিনয়। এতিয়া বেছি দৰ্শকৰ আগত কৰা অভিনয়ৰ স'তে অপেক্ষাকৃতভাৱে শান্ত পৰিবেশত কম দৰ্শকৰ সন্মুখত কৰা অভিনয়-ৰীতিৰো সালসলনি হয়। অন্যহাতে, অকল অভিনয়-ৰীতিয়েই নহয়, যদি আগেয়ে কম সংখ্যক দৰ্শকৰ আগত একান্ত আন্তৰিক আৰু ঘনিষ্ঠ পৰিবেশ গঢ়ি তোলাৰ উদ্দেশ্যেৰে কৰা নাটকখন পাছলৈ বেছি সংখ্যক দৰ্শকৰ বাবে কৰিব লগা হয় তেন্তে নাটকখনৰ ৰচনা-ৰীতিও সলনি হ'ব পাৰে। সেইদৰে শিল্পীৰ অৱস্থান, স্থিতি, গতি-বিধি, পৰিচালনা আদিৰো সলনি হোৱা স্বাভাৱিক। কম সংখ্যক দৰ্শকৰ বাবে কৰা অভিনয়ত জটিল আৰু সূক্ষ্ম বিষয়বোৰ দাঙি ধৰা সম্ভৱ। তাৰ তুলনাত বহু সংখ্যকৰ বাবে কৰা উপস্থাপনাত সেই সুবিধা পোৱা নাযায়। বাটৰ নাটকৰ আন এটা বিশেষত্ব হ'ল — পৰিস্থিতি অনুযায়ী অভিনয় শিল্পীৰ তাৎক্ষণিক অভিনয়ৰ পৰিৱৰ্তন — 'ইম্প্ৰ'ভাইজেশ্যন' (Improvisation)। হঠাৎ 'ইম্প্ৰভাইজ' (Improvise) কৰাৰ যি সুবিধা বাটৰ নাটকে দিব পাৰে, সেয়া মঞ্চ নাটকে বহুখিনি দিব নোৱাৰে। আকৌ চলচ্চিত্ৰতো এবাৰ

কেমেৰা-বন্দী হোৱাৰ পিছত; সেই অভিনয় পৰিৱৰ্তনৰ বিশেষ সুবিধা নাথাকে। মই বহু বাটৰ নাটৰ নাট্যকৰ্মীৰ লগত আলোচনা কৰি বিভিন্ন বাতৰি-কাকত, আলোচনী আদিৰ সমালোচনাত্মক লেখা পঢ়ি গম পাইছোঁ — বহু সময়ত নাটক কৰি থাকোঁতেই মূল পাণ্ডুলিপি আৰু অভিনয় সময়ে সময়ে সলনি হৈ যায়। এই সলনি হোৱাটো নিশ্চয় অপ্ৰয়োজনীয় বা অৰ্থহীনভাৱে অথবা সলনিৰ বাবে সলনি কৰাৰ প্ৰৱণতাৰে নহয়। এই সলনি হোৱাৰ এটাই লক্ষ্য, সেয়া হ'ল নিজৰ ক'ব লগা কথা – বক্তব্য – অৰ্থাৎ 'মেছেজ'খিনি যাতে জোৰদাৰ আৰু পোনপটীয়াকৈ ক'ব পাৰি। আমাৰ উপস্থাপনা (Performance) যাতে অধিক পৈণত ৰূপ গ্ৰহণ কৰে তাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰখা। মনত ৰাখিব লাগিব — কাৰোবাৰ খেয়াল-খুচি বা নিজৰ বাহাদুৰি জাহিৰ কৰিবলৈ এই পৰিৱৰ্তন নহয়। সলনি কৰা মানে এইটো নহয় যে, দৰ্শকে হাঁহিলে বুলি দৰ্শকক আৰু হঁহুৱাবলৈ বান্দৰালি কৰিব লাগিব।

গতিশীলতাই হ'ল বাটৰ নাটৰ প্ৰধান ধৰ্ম। প্ৰতিমুহূৰ্তত বাটৰ নাটে গতি সলায়। ৰেহ-ৰূপৰ পৰিৱৰ্তন হয়। প্ৰকৃততে থিয়েটাৰ বিষয়টোৱেই গতিশীল বোৱঁতী নদী। বোৱঁতী নদীৰ পৰা এতিয়া তুলি লোৱা পানীখিনি পিছ মুহূৰ্ততে পুনৰ নদীৰ পানীত নোপোৱাৰ দৰে কথা। থিয়েটাৰে নিতে নতুন পথত গতি কৰিছে। নতুন চিন্তা-চৰ্চা হৈয়ে আছে। নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিয়েই আছে। সেইবাবেই এই কলা চৰ্চা কৰা কৰ্মীসকলৰ দায়িত্বও ভীষণ বেছি। প্ৰকৃতপক্ষত ই এটা সামাজিক দায়িত্ব। লগে লগে ইয়াৰ বাবে প্ৰয়োজন 'আধুনিকতা'। থিয়েটাৰ সদায়ে আধুনিক হ'বই লাগিব। ভীষণ আধুনিক। সেইদৰে বাটৰ নাটো আধুনিক। থিয়েটাৰ বা বাটৰ নাট কৰাসকলে পৃথিৱীৰ বিভিন্ন দেশ-অঞ্চল, চহৰ-গাঁও আদিত ক'ত কি ঘটিছে সেই সম্পৰ্কত সচেতন হ'ব লাগিব। ওৱাকিফহাল হ'ব লাগিব। সেই ঘটনাসমূহৰ তাৎপৰ্য বিশ্লেষণৰ ক্ষমতাও থাকিব লাগিব। আকৌ অতি সোনকালে এটা শৈল্পিক ৰূপ বিচাৰি ল'ব পাৰিব লাগিব। নহ'লে সাম্প্ৰতিক ঘটি যোৱা কোনো এটা বিষয়বস্তু লৈ নাটক হ'ব কিদৰে ? প্ৰছেনিয়ামত ইয়াৰ প্ৰয়োজনীয়তা আছে যিমান তাতকৈ অধিক প্ৰয়োজন বাটৰ নাটত। যদিও বাটৰ নাটৰ এজন অভিনয়-শিল্পীৰ চৰিত্ৰৰ ইম্প্ৰ'ভাইজেশ্যন কৰাটো দক্ষতা, তথাপিতো সেই দক্ষতা কিন্তু তেওঁ এটা সীমাৰ মাজত আবদ্ধ ৰাখিহে প্ৰকাশ কৰিব লগা হয়।

প্ৰকৃততে সকলো শিল্প-মাধ্যমৰেই একোটা সীমা থাকে। প্ৰছেনিয়ামতো অভিনয়-শিল্পীক স্বাধীনতা দিয়া হয়, সেয়াও একোটা বদ্ধ ফ্ৰেম (Frame) ৰ মাজত আবদ্ধ। এই সীমাবদ্ধতাত শিল্পগুণৰ তাৰতম্য নঘটে। সেয়েহে প্ৰছেনিয়ামেই হওক

বা বাটৰ নাটেই হওক আচলতে ক'তোৱেই শিল্পগুণ কম বা বেছি সেই বিষয়ত আলোচনা হ'ব নোৱাৰে। প্ৰতিটো শিল্প মাধ্যমৰে নিজা সীমাবদ্ধতা অথবা সম্ভাৱনা থাকে। লগতে থাকে শৈল্পিক ক্ষমতাও। আমি কৰা নাটকবোৰ যে কেৱল আমাৰ চিন্তা-ধাৰণাৰ লগত মিলা মানুহেই চাব তেনে কথাটো হ'ব নোৱাৰে। এনে কথাও আমি নিশ্চয় ক'ব নোৱাৰো যে, দৰ্শকৰ দৰকাৰ নাই – যি ক'ব লগা আছে জনশূন্য মুকলি ঠাইতেই কৈ যাম। প্ৰকৃততে আমাৰ দায়িত্ব হ'ল – আমাৰ মাধ্যমটোৰ যিবিলাক শক্তিশালী দিশ আছে, সেইবিলাক সুচাৰু ৰূপে আৰু সঠিকভাৱে প্ৰয়োগ কৰি, ব্যৱহাৰ কৰি আমাৰ বক্তব্যক এনেভাৱে উপস্থাপন কৰিম যাতে আমাৰ কথা দৰ্শকে শুনে। শুনি অনুভৱী হৈ উঠে। কিছু চিন্তা কৰে। ভাবে। কিয়নো কেৱল প্ৰচাৰ বা নিজক দেখুৱাবৰ বাবেই আমি নাটক কৰা নাই। এইবোৰ দেখোন একোজন ৰাজনৈতিক নেতা বা বজাৰত দৰৱ বেচা 'মাদাৰি'ৰ বক্তৃতাৰ মাজেৰেই অতি সুন্দৰভাৱে কৰি দিব পাৰি। অৱশ্যে নাটকৰ স'তে প্ৰচাৰ শব্দটো সংপৃক্ত হৈ আছে । হ'লেও কিন্তু নাট্যকৰ্মীৰ ওচৰত দৰ্শকে প্ৰত্যাশা আন ধৰণে কৰে। প্ৰচাৰ বিষয়টো আমি এনেভাৱে নাট্যক্ৰিয়াৰ স'তে সংপৃক্ত কৰিব লাগিব যিটোৰ অন্য এক আকৰ্ষণ থাকিব – তাৎপৰ্য থাকিব। এটা শৈল্পিক গুণ থাকিব – যিটো আন যিকোনো প্ৰচাৰ মাধ্যমত পোৱা নাযায়। মূঠতে বাটতে হওক, মঞ্চতেই হওক – অভিনয় এটা বিদ্যা। সেই বিদ্যা আয়ত্ত কৰিবলৈ – চৰ্চা আৰু অনুশীলনৰ একান্তই প্ৰয়োজন।

বাটৰ নাট বুলিলে দৰ্শকৰ সন্মুখত কেৱল কথা কোৱা বা সংলাপ কৈ যোৱাকে নুবুজায়। তাত অভিনয় লাগিব। আংগিক অভিনয়। কিয়নো আংগিক বা শাৰিৰীক অভিনয় বাটৰ নাটৰ এটা আকৰ্ষণীয় দিশ – এটা প্ৰয়োজনীয় সম্পদ। আচলতে মুকলিত কৰা সকলো অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰতেই এই কথা প্ৰযোজ্য।

কথা হ'ল বাটৰ নাটত সম্ভাৱনা প্ৰচুৰ আছে। কিন্তু তাক সঠিকভাৱে ব্যৱহাৰ কৰাটোহে প্ৰধান বিষয় । সাম্প্ৰতিক প্ৰছেনিয়াম থিয়েটাৰত প্ৰডাকশ্যন্ কস্ট্ (Production cost) যিদৰে বাঢ়িছে তালৈ চাই আমাৰ দৰে সৰু সৰু ঠাইত নাটক কৰাই মহা মস্কিল হৈ গৈছে। বিপদৰ ঘন ক'লা মেঘে গোটেই আত্ম-বিনোদনকাৰী অব্যৱসায়িক নাট্যজগতখন আচ্ছন্ন কৰি পেলাইছে। যাৰ ফলত কেৱল নাটক কৰাৰ খাতিৰত এচামে নাটক কৰিবলৈ গৈ বজকৰা, কেৱল চমৎকাৰী বিষয় সংযোগ কৰিছে। বাজিমাৎ – মন্দমতি নাটক কৰাৰ প্ৰৱণতাই গা কৰি উঠিছে। সেইফালৰ পৰা আমাৰ অব্যৱসায়িক নাট্য-দলসমূহৰ এটা অংশ প্ৰায় ব্যৱসায়িক-বাণিজ্যিক হৈ উঠিছে। এয়া এতিয়া এটা অতি বাস্তৱ দিশ । এনে বাস্তৱতাই চিৰিয়াছ-নিষ্ঠাবান

নাট্যকৰ্মীসকলক ভবাই তুলিছে।

এই সৰ্ন্দভত আমি প্ৰছেনিয়াম নাট্যকৰ্মীসকলে নতুনকৈ চিন্তা কৰাৰ প্ৰয়োজন হৈ পৰিছে। বিশেষকৈ নিষ্ঠাবান নাট্যকৰ্মীসকলে। আমাক বিকল্প পন্থা লাগে। আমি ভাল লগাৰ খাতিৰত থিয়েটাৰ কৰোঁ। প্ৰাণৰ টানত। আৰু এই টানৰ দ্বাৰা আমাৰ ক'ব লগাখিনি ক'ব বিচাৰোঁ। সেইবাবেই আমি বজৰুৱা, বান্দৰালি কৰিব নোৱাৰোঁ। এতিয়া যদি অৰ্থনৈতিক দিশৰ পৰা প্ৰছেনিয়াম থিয়েটাৰ কৰাত বাধা আহে, তেতিয়া বাটৰ নাটৰ দৰে মুকলিত নাটক কৰাৰ বিষয়ে নতুনকৈ ভবাৰ থল আছে। মোৰ ধাৰণাত, যদি সঁচাকৈয়ে কাৰোবাৰ কিবা ক'ব লগা আছে অথবা ক'ব বিচাৰে – তেন্তে এনে মাধ্যমৰ যোগেদিও অতি বিচক্ষণতাৰে নিজৰ বক্তব্য প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। সৃষ্টিৰ স্বাক্ষৰ ৰাখিব পাৰে। বাটৰ নাট বা মুকলিত কৰা নাটক বুলিতো কোনো অসুবিধা হ'ব নালাগে। প্ৰছেনিয়ামতো বহু ধৰণৰ explored হৈছে। পুংখানুপুংখ ৰূপে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰি আহিছোঁ। এনে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা এই ধৰণৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত কৰিব পাৰোঁ। লগতে ইয়াক উন্নত-মানলৈ উন্নীত কৰিবলৈ ধাৰাবাহিক চিন্তা-চৰ্চাত ব্ৰতী হ'ব পাৰোঁ।

বাটৰ নাটৰ অন্যতম সীমাবদ্ধতা হ'ল পৰিস্থিতি। পৰিস্থিতি সাপেক্ষে ইয়াক উপস্থাপন কৰা হয়। অৰ্থাৎ সমসাময়িক পৰিস্থিতিৰ পৰাই ইয়াৰ জন্ম। এই দৃষ্টিকোণৰ পৰা প্ৰছেনিয়াম থিয়েটাৰত কিছুমান সুবিধা আছে। ইয়াত সমসাময়িক (Contemporary) বিষয়বস্তু নাপালেও, পুৰণি Classic (ক্লাছিক্) বা দেশী-বিদেশী গল্প আদিৰ দ্বাৰা কাম চলাই দিব পাৰি। কিন্তু বাটৰ নাট বা মুকলিত কৰা নাটকত এয়া কিয় কৰিব নোৱাৰি ? নিশ্চয় পাৰি। প্ৰছেনিয়ামত শৈলী (Form)ৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ বিভিন্ন সুযোগ-সুবিধা আছে। বাটত, মুকলিত কৰা নাটকত যে নাই সেই কথা হ'ব নোৱাৰে। দেখা যায় এই বাটৰ বা মুকলি নাটকৰ দৰে বহু নাট্যশৈলীৰ উদ্ভাৱন হৈছে। Poor Theatre (প'ৰ থিয়েটাৰ), Third Theatre (থাৰ্ড থিয়েটাৰ), নুক্কড় আদিৰ আৰ্হিত আমি মুকলিত নাটক কৰিব পাৰোঁ। আচল কথা – আমি এই বিষয়ৰ চিন্তা-চৰ্চাৰ পৰা বিৰত আছোঁ।

এই লিখাৰ মোৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হ'ল – বাটৰ নাট, বাটতে আবদ্ধ নাৰাখি, তথাকথিত কক্ষ প্ৰচাৰতেই সীমাবদ্ধ নকৰি; নতুন বিষয়বস্তু, নতুন আংগিক-শৈলীৰ, নতুন চিন্তাৰে ইয়াৰ চৰ্চা কৰিব পাৰি। দৰ্শকৰ আস্থা অৰ্জন কৰিবলৈ – সঠিক বক্তব্যৰে, শৈল্পিকভাৱে বিষয়বস্তু উপস্থাপন কৰিব লাগিব। নিয়মীয়া উপস্থাপনাৰ যোগেদি দৰ্শকৰ আগ্ৰহ বৃদ্ধি কৰিব লাগিব। আমি জানো – এই নাটক চাবলৈ সকলো সময়তে দৰ্শক

নাহে। দৰ্শকৰ ওচৰলৈহে এই নাটক যায়। এইটোকে সীমাবদ্ধতা বুলি নধৰি – সম্ভাৱনা বুলিয়েই গ্ৰহণ কৰিব পাৰোঁ। কিয়নো আজি দূৰদৰ্শন, কেব'ল টি.ভি., ভি.ডি.অ'.-ৰ কবলত পৰি দৰ্শক মঞ্চলৈ নাটক চাবলৈ প্ৰায় নহাৰ নিচিনা। তদুপৰি উক্ত মাধ্যমসমূহ আজি মানুহৰ অন্দৰ মহলত প্ৰৱেশ কৰিছে – আমিও মুকলিত নাটক কৰাৰ এই শিল্প-মাধ্যমেৰে – ঘৰৰ ভিতৰলৈ যাব নোৱাৰিলেও অন্ততঃ মানুহৰ পিৰালি পৰ্যন্ত যাব পাৰোঁ। মোৰ বিশ্বাস এই প্ৰচেষ্টা অব্যাহত থাকিলে অতি সোনকালে দৰ্শকক আমি আকৃষ্ট কৰিব পাৰিম। ইয়াৰ ফলত দৰ্শক আমাৰ লগতে মঞ্চলৈও আহিব। কিন্তু ইয়াৰ বাবে লাগিব সুস্থ মানসিকতা। কেৱল প্ৰছেনিয়ামত নাটক কৰাৰ আভিজাত্য-ভেম পৰিত্যাগ কৰিব লাগিব। সঁচা অৰ্থত থাকিব লাগিব থিয়েটাৰৰ প্ৰতি – এই শিল্প-কলাৰ প্ৰতি – মাধ্যমটোৰ প্ৰতি নিষ্ঠা আৰু সততা।

oooooo

ভ্ৰাম্যমাণৰ নাট ঃ ঐতিহ্য আৰু বিৱৰ্তন

কিশোৰ কুমাৰ কলিতা

১৯৬৩ চনত পাঠশালা নগৰত ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ জন্ম হয়। এই থিয়েটাৰৰ জন্মদাতা, সম্প্ৰতি ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ জনক ৰূপে পৰিগণিত অচ্যুত লহকৰৰ অনন্য সৃষ্টি এই নাট্য পৰম্পৰা কেৱল ভাৰতীয় প্ৰেক্ষাপটতে নহয়, সমগ্ৰ বিশ্বতে বিৰল। অসমীয়া নাট্য পৰম্পৰাক এক গতিশীল মাত্ৰা প্ৰদান কৰা এইবিধ কলা মাধ্যমে ষাঠিৰ দশকৰ পৰা অসমৰ সাংস্কৃতিক অৰ্থনীতিৰো এক শক্তিশালী ভিত্তি হৈ পৰিছে। পৰিবেশ্য জগতৰ কলা-কুশলীক সংস্থাপন দিয়াৰ লগতে অসমৰ চুকে-কোণে শৈক্ষিক সামাজিক অনুষ্ঠান গঢ়াৰ অভূতপূৰ্ব পৰম্পৰাও ৰচিছে একমাত্ৰ ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰে।

অসমৰ নাট্য আন্দোলনৰ ক্ষেত্ৰখনতো বিগত কালছোৱাত এইবিধ শিল্প-মাধ্যমে অলেখ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলাইছে। ভ্ৰাম্যমাণৰ মঞ্চত ধ্ৰুপদী নাটৰ অনন্য সম্ভাৰ তথা অসমীয়া নাট্যকাৰৰ পৰীক্ষামূলক সৃষ্টিসমূহ পৰিবেশিত হৈ আহিছে। অসমৰ জাতীয়তাবাদী আন্দোলনটিৰ লগত ভ্ৰাম্যমাণৰ ঐতিহাসিক পৰিক্ৰমাটোৰ এক বিশেষ সম্পৰ্ক জড়িত হৈ আছে। অসমত অসমীয়া নাটকৰ বিকাশ তথা বাংলা নাটকৰ আধিপত্যবাদী ধাৰাটোৰ পৰা ওলাই অহাৰ বাবে কিছু সংখ্যক থিয়েটাৰ দলে যিমানখিনি কষ্ট স্বীকাৰ কৰিছিল তাৰ মূল্যাংকন সময়ে সময়ে দুই এক লোকে কৰি আহিছে যদিও সি এতিয়াও পূৰ্ণতা লাভ কৰা নাই। এই ঐতিহাসিক বিৱৰ্তনৰ পাঠোদ্ধাৰ সঠিকভাৱে কৰিব পাৰিলে ভ্ৰাম্যমাণে সঠিক মান্যতা লাভ কৰিব বুলি একাংশ ভ্ৰাম্যমাণৰ শিল্পীয়ে অনুভৱ কৰে।

ঐতিহাসিক প্ৰেক্ষাপট

মহাপুৰুষীয়া নাট্য পৰম্পৰাৰে অসমীয়া নাট্যকলাৰ বিকাশ হ'ল যদিও ৰজাঘৰ তথা শাক্তধৰ্মৰ প্ৰভাৱত ভাওনাত বহুতো কেৰোণ সোমায়। *চিহ্নযাত্ৰাৰে* শঙ্কৰদেৱে যেতিয়া ভাওনাৰ ভিত্তি স্থাপন কৰে, সেই সময়ত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ দ্ৰুত প্ৰচাৰৰ বাবে পৰম্পৰাগত নৃত্য নাট্য কলাসমূহৰ জনপ্ৰিয়তা কিছু কমি গৈছিল। কিন্তু পৰৱৰ্তী সময়ত সত্ৰসমূহে যেতিয়া পৰিবেশ্য কলাৰ ওপৰত ৰক্ষণশীল মাত্ৰা বান্ধি দিলে, তেতিয়াই পৰম্পৰাগত পৰিবেশ্য কলাসমূহে আগৰ ঠাই দখল কৰিলে। ১৮২৬ চনৰ ইয়াণ্ডাবু সন্ধিৰ পিছত নাট্যশিল্পৰ দিশত এক নতুন পৰিৱৰ্তনৰ বা বলে। বাংলাভাষী

লোকসকলৰ লগে লগে বংগীয় নাট্য পৰম্পৰা অসমলৈ প্ৰৱজিত হয় আৰু অসমৰ ক্ষুদ্ৰ বৰ সকলো নগৰতে এই বংগীয় নাটকে পোনপ্ৰথমবাৰৰ বাবে দৰ্শকক এক নতুন ৰস দিবলৈ আৰম্ভ কৰে। ১৮৭৫ চনত গোপাল নামৰ এগৰাকী বঙালী শিল্পী কামাখ্যালৈ আহে আৰু এদল ভাৱৰীয়াক প্ৰশিক্ষণ দি *জয়দ্ৰথ বধ* নাটখন অভিনয় কৰায়। ১৮৭৭ চনত কামাখ্যাত এটা থিয়েটাৰ সংঘ স্থাপন হয়, ফলত গোপাল ওস্তাদাৰ তত্ত্বাৱধানত ন-ন শিল্পীৰ জন্ম হ'বলৈ ধৰে। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ আখৰা গৃহত জুই লাগি গোপালৰ মৃত্যু হয় বাবে এই সংঘও এসময়ত ভাগি পৰে।

গোপাল ওস্তাদে বঙলা নাট পৰিবেশন কৰাৰ প্ৰায় পোন্ধৰ বছৰ আগতে বৰপেটাত ১৮৬০ চনত তিথিৰাম বায়ন নামৰ এগৰাকী নৃত্য-নাট্য বিশাৰদে প্ৰথম অসমীয়া কলা-কুশলীৰে গঠিত যাত্ৰাদল এটি গঠন কৰি অসমৰ উজনি-নামনি আদি সকলোতে যাত্ৰাভিনয় কৰি ফুৰিছিল। তেওঁৰ নাটক কেইখন আছিল *দুৰ্যোধনৰ উৰুভংগ, ৰাম বনবাস* আৰু *ৰাধিকাৰ মান ভঞ্জন*। প্ৰথমখন নাট আছিল বঙালী নাট্যকাৰৰ আৰু শেষৰ দুখন আছিল অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰাক্তন সভাপতি প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ ককাদেউতাক গোবিন্দৰাম চৌধুৰীৰ। প্ৰায় আঠ বছৰ কাল উজনি-নামনিত যাত্ৰাভিনয় কৰা তিথিৰাম বায়নৰ যাত্ৰাদলটো আছিল অসমৰ প্ৰথম ব্যৱসায়িক নাট্যদল। বঙলা যাত্ৰা-পাটিৰ আধিপত্য খৰ্ব কৰাৰ প্ৰচেষ্টা পৰৱৰ্তী সময়ত বৰ বেছি সবল হৈ নুঠিলেও অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত যাত্ৰাদল গঢ়ি উঠিল। ১৮৬৮-৭০ চনত জয়দেৱ শৰ্মাই হাৰিভাংগাৰ মুৰকুছিত এটা ব্যৱসায়িক দল গঠন কৰে। বৰপেটাত অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰীয়ে গঠন কৰে 'সনাতন সংগীত সমাজ'। মৰোৱাত অৰুণ বৈশ্যাই 'শঙ্কৰদেৱ অৰুণ নাট্যসমিতি' (উৰো বায়নৰ পাটি), ভালুকীত ভোগীৰাম কাকতিয়ে 'ভালুকী যাত্ৰাদল' আৰু পাঠশালাত ১৯১০ চন মানত সন্তৰাম চৌধুৰীয়ে 'পাঠশালা থিয়েটাৰ পাৰ্টি' গঠন কৰে।

যাত্ৰাদলৰ এই বিক্ষিপ্ত যাত্ৰাৰ সময়তে অসমীয়া নাট্যজগতক অভিনয়াচাৰ্য বিপ্লৱী ব্ৰজ শৰ্মাই এক নতুন ৰূপ প্ৰদান কৰে । ১৯২১ চনত তেওঁ 'শিলা কালিকা অপেৰা পাৰ্টি' (বৰপেটা) গঠন কৰে। 'শিলা কালিকা অপেৰা পাৰ্টি'ক অনূদিত অসমীয়া নাট অভিনয়ৰ পথ প্ৰদৰ্শক বুলিব পাৰি। *ৰাণা প্ৰতাপ* আৰু *ৰাজীৰাও* নাটক দুখন ব্ৰজ শৰ্মাই নিজহাতে অনুবাদ কৰি মঞ্চস্থ কৰিছিল। ১৯২৪ চনলৈ এই দলটো চলিল। ১৯৩০ চনত নগাঁৱৰ পুৰণি গুদামৰ বিপিন চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ সহায়ত 'আছাম কোহিনূৰ অপেৰা পাৰ্টি' ব্ৰজ শৰ্মাই গঢ়ি তোলে আৰু বংগীয় যাত্ৰাদলৰ বিৰুদ্ধে সাংস্কৃতিক সংগ্ৰাম চলাই যায়। ১৯৩৩ চনত 'কোহিনূৰ'ৰ যোগেৰে ডুমডুমা নাট্য মন্দিৰত সহঃ অভিনয়ৰ পাতনি মেলি ব্ৰজ শৰ্মাই চাঞ্চল্যৰে সৃষ্টি কৰে। ১৯৩৬ চনলৈ

চলা এই দলটোৱে অসমত অসমীয়া নাট্যদলৰ ব্যৱসায়িক আন্তঃগাঁথনি গঢ়ি তোলা বুলি দাবি কৰিব পাৰি, – যি ব্যৱসায়িক বিন্যাসক সাৰোগত কৰি ১৯৩৬ চনত অচ্যুত লহকৰে ‘নটৰাজ থিয়েটাৰ’ গঢ়ি তোলে।

কনিষ্ঠ ভাতৃ সদা লহকৰৰ ‘নটৰাজ অপেৰা’ত থিয়েটাৰৰ গুণসমূহ সন্নিৱিষ্ট কৰি ইয়াক পূৰ্ণপৰ্যায়ত ভ্ৰাম্যমাণ আৰু ব্যৱসায়িক কৰা অচ্যুত লহকৰে অসমৰ নাট্যজগতত স্বৰ্ণযুগৰ সূচনা কৰিলে। যাত্ৰা অথবা অপেৰাৰ দোষ-ত্ৰুটিসমূহ ভ্ৰাম্যমাণে পূৰ্ণ ৰূপত বাদ দিলে আৰু সম্পূৰ্ণ এক নতুন ফৰ্ম গঢ়ি তুলিলে। অচ্যুত লহকৰৰ ভাষাত –

> *“বিভিন্ন কাৰণত মই সিদ্ধান্তত উপনীত হ’লো যে ‘যাত্ৰা’বিলাক আচলতে ভ্ৰাম্যমাণ। এইবোৰ যলৈকে ইচ্ছা তলৈকে যায়। গাঁৱৰ বিবাহ, ভোজসভা আদিত যাত্ৰা পাৰ্টিবোৰ অপৰিহাৰ্য। মই কলিকতাত থকাৰ সময়তে হওক বা ইয়াত থাকোঁতেই হওক বিভিন্ন ৰংগমঞ্চৰ নাটক চাই ফুৰিছিলো। গুৱাহাটীৰ ভাস্কৰ মঞ্চ, তেজপুৰৰ বাণমঞ্চ আদিৰ নাটক চাই মই ভাবিছিলো যে অপেৰাতকৈ থিয়েটাৰ অনেক বেছি উন্নত। থিয়েটাৰত ছোৱালীয়ে ছোৱালীৰ অভিনয় কৰে। গতিকে এটা কথা মনলৈ বাৰে বাৰে আহিবলৈ ধৰিলে – অপেৰা বা যাত্ৰা যেনেদৰে ভ্ৰাম্যমাণ তেনেদৰে থিয়েটাৰকো ভ্ৰাম্যমাণ কৰিব নোৱাৰিনে। তেতিয়ালৈকে অসমত কলিকতা, বোম্বে আদিৰ লেখীয়াকৈ থিয়েটাৰ আৰম্ভ হোৱা নাছিল। মই প্ৰথম বাৰৰ বাবে এনেকুৱা থিয়েটাৰ খুলি ভ্ৰাম্যমাণৰ ৰূপ দিব খুজিলো।”*
>
> (উৎস : *প্ৰান্তিক*, ১৬-৩১ জুন, ২০০৫)

ভ্ৰাম্যমাণৰ নাটৰ ঐতিহাসিক বিৱৰ্তন

ভ্ৰাম্যমাণৰ নাটকসমূহৰ বিষয়ত শ্ৰেণীভুক্ত কৰণৰ প্ৰক্ৰিয়া এটি এতিয়াও সঠিকভাৱে আৰম্ভ হোৱা নাই যদিও কাহিনীভিত্তিক এই নাটকসমূহক নিম্নোক্ত শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পৰা যায়।

(১) লোক-কাহিনীভিত্তিক : ১৯৭৬-৭৭ চনত কহিনূৰ থিয়েটাৰে ৰসৰাজ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ অমৰ সাধুকথা ‘তেজীমলা’ (লোক-সাহিত্যৰ দৃষ্টিভংগীৰে তেজীমলাৰ কাহিনীটো পৃথিৱীৰ চুকে-কোণে অসংখ্য ৰূপত সিঁচৰতি হৈ আছে)ৰ মঞ্চৰূপ দিছিল। নাট্যসম্ৰাট চন্দ্ৰ চৌধুৰীৰ পৰিচালনাত নাটখনি জীপাল হৈ উঠিছিল। ১৯৬৪ চনত

'নটৰাজ থিয়টাৰে'-এ *বেউলা* নাটকখন মঞ্চত পৰিবেশন কৰায়। সাহিত্যাচাৰ্য অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাই নাট্যৰূপ দিয়া এই নাটখন নটৰাজে সুদীৰ্ঘ ৩০ বছৰৰো অধিক কাল পৰিবেশন কৰিছিল। আনহাতে বিশ্বৰ বিভিন্ন দেশৰ লোক-সংস্কৃতিৰ আধাৰত ৰচিত প্ৰসিদ্ধ নাটকসমূহৰ কিছুসংখ্যকো বিভিন্ন ভ্ৰাম্যমাণ দলে পৰিবেশন কৰি আহিছে।

(২) অনূদিত (অসমীয়া অভিযোজনা) নাটক ঃ মূলতঃ বাংলা নাটকৰ অনূদিত ৰূপ প্ৰদান কৰি ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰসমূহে সুদীৰ্ঘকাল ধৰি নাট পৰিবেশন কৰি আহিছিল। পাছলৈ কিছু সংখ্যক নাটক অসমীয়া ঠাঁচত বহুৱাই সেইবোৰক মৌলিক নাটক বুলি দাবী কৰা হৈছিল যদিও সঁচা অৰ্থত অসমীয়া নাটকৰ পয়োভৰ ঘটিছিল সত্তৰৰ দশকমানৰ পৰাহে। কিন্তু ইয়াৰ অৰ্থ এই নহয় যে, তাৰ আগলৈকে অসমীয়া মৌলিক নাটক একেবাৰেই নাছিল। ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ, কাহিনী অথবা পটভূমিত ৰচিত প্ৰায়বোৰ নাটকতে অসমীয়াত্বৰ সুৰটো ভালদৰে বাজিছিল। ১৯৭৬-৭৭ বৰ্ষত 'অসম ষ্টাৰ থিয়েটাৰ'ত প্ৰদৰ্শিত *বাধা-অনুৰাধা* (মূল বঙালী চলচিত্ৰ 'স্বয়ংসিদ্ধা') নাটকাৰ-পৰিচালক ৰুদ্ৰ চৌধুৰীয়ে অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰিছিল। 'কহিনূৰ থিয়েটাৰ'ত ১৯৭৮-৭৯ নাট্যবৰ্ষত প্ৰদৰ্শিত *চন্দ্ৰগ্ৰহণ* নামৰ নাটকখন আছিল তাৰাশংকৰ বন্দোপাধ্যায়ৰ মূল উপন্যাস *স*-ৰ ব্ৰজেন দেই দিয়া বাংলা নাট্যৰূপৰ অনূদিত ৰূপ (মহানন্দ শৰ্মা অনূদিত আৰু সম্পাদিত)। ভ্ৰাম্যমাণৰ মঞ্চত আন অনূদিত অথবা অসমীয়া অভিযোজনাৰ নাটসমূহ হৈছে (উল্লেখ্য যে এই নাটসমূহৰ ভিতৰত বিশ্ব-বিশ্ৰুত ধ্ৰুপদী হিচাপে পৰিগণিত কেবাখনো নাট আছে) *ক্লিওপেট্ৰা* (কহিনূৰ থিয়েটাৰ, ১৯৮২-৮৩ বৰ্ষ, অসমীয়া অভিযোজনা ঃ পদ্ম বৰকটকী), *মাটিৰ গাড়ী* (কহিনূৰ থিয়েটাৰ, ১৯৮৩-৮৪ বৰ্ষ, অসমীয়া নাট্যৰূপ ঃ অৰুণ শৰ্মা), *অথেল'* (ইন্দ্ৰধনু থিয়েটাৰ, ১৯৮৩-৮৪ বৰ্ষ, অসমীয়া অভিযোজনা ঃ পদ্ম বৰকটকী), *গণশত্ৰু* (মূল হেনৰিক ইবচেনৰ *এন এনিমি অব্ দা পিপল*ৰ আলমত সেৱাব্ৰত বৰুৱাই অভিযোজনা কৰা এই নাটখনি ১৯৮৯-৯০ নাট্যবৰ্ষত আৱাহন থিয়েটাৰে সফলতাৰে মঞ্চস্থ কৰিছিল) আদি। ভ্ৰাম্যমাণৰ মঞ্চত অনূদিত অথবা অসমীয়ালৈ অভিযোজনা হোৱা আন কেবাখনো উল্লেখযোগ্য নাট যেনে *কয়লা* (মূলঃ উৎপল দত্ত) *কেনহৰ* (অসমীয়া অভিযোজনা ঃ পদ্ম বৰকটকী) আদিয়ে উল্লেখযোগ্য সফলতা লাভ কৰিছিল।

(৩) বুৰঞ্জীমূলক নাটক ঃ অসম তথা ভাৰতবৰ্ষৰ বিখ্যাত বুৰঞ্জীপ্ৰসিদ্ধ কাহিনী, চৰিত্ৰ আদিক কেন্দ্ৰ কৰি ভ্ৰাম্যমাণে যেতিয়া নাটক মঞ্চস্থ কৰাত লাগিল তেতিয়াৰে পৰা অন্য ভাষাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি চলিবলগীয়া নাটকীয় পৰম্পৰাৰ লাহে লাহে অৱসান ঘটিল। প্ৰাৰম্ভিক বৰ্ষত (১৯৬৩) নটৰাজ থিয়েটাৰে প্ৰদৰ্শন কৰা *জেৰেঙাৰ সতী*

(নাট্যকাৰ ঃ উত্তম বৰুৱা), আৰু ***টিকেন্দ্ৰজিৎ*** (অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা) নাটকে এই ক্ষেত্ৰত এই নৱ উন্মেষ ঘটায়। পৰৱৰ্তী সময়ত ভ্ৰাম্যমাণৰ মঞ্চত মঞ্চস্থ ***কনকলতা*** (অৰ্নিবাণ থিয়েটাৰ, ১৯৮৩-৮৪, নাট্যকাৰ ঃ ভবেন বৰুৱা), ***কুশল কোঁৱৰ*** (ৰংঘৰ থিয়েটাৰ, মহেশ কলিতা), ***মহাবীৰ চিলাৰায়*** (কহিনুৰ থিয়েটাৰ, ২০০১-২০০২, নাট্যকাৰ ঃ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ) আদি নাটকে দৰ্শকৰ মনত এই কাহিনী, চৰিত্ৰ আদিক ৰোমন্থন কৰাত তথা জাতীয় চেতনা গঢ়ি উঠাত ভালেখিনি সহায় কৰিছিল।

(৪) জীৱনী-ভিত্তিক নাটক ঃ বুৰঞ্জীমূলক কেবাখনো নাটকে বহুতো গুৰুত্বপূৰ্ণ ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ ভ্ৰাম্যমাণৰ মঞ্চত উপস্থাপন কৰিছিল যদিও পিছলৈ আধুনিক সময়ৰ বহুতো চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰিও নাটক ৰচা হয়। কহিনুৰ থিয়েটাৰত ১৯৯৯-২০০০ নাট্যবৰ্ষত মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ ৰচিত ***বিষ্ণুপ্ৰসাদ*** নাটখনে এই ক্ষেত্ৰত এক অনন্য নাটকীয় তৃপ্তি প্ৰদান কৰিছিল। একেদৰে ১৯৯৯-২০০০ বৰ্ষতে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ থিয়েটাৰত ***নাথুৰাম গডছে*** নামৰ নাটকখনেও দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছিল। যদিও জীৱনীভিত্তিক নাট প্ৰদৰ্শনৰ পৰম্পৰা তেনেই দুৰ্বল তথাপিও কেইটিমান নাট্যদলে প্ৰদৰ্শন কৰা এনে প্ৰচেষ্টা সঁচাকৈয়ে প্ৰশংসনীয়।

(৫) ধৰ্মমূলক নাটক ঃ সুদীৰ্ঘ সময়ৰ বাবে ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰে ধৰ্মীয় তথা আখ্যানমূলক কাহিনীৰ আধাৰত নাট প্ৰদৰ্শন কৰাতো এক ৰীতি ৰূপে গঢ়ি তুলিছিল। আমাৰ সমাজ জীৱনৰ ধৰ্মীয় গভীৰ বিশ্বাস, অন্ধবিশ্বাস আদি সুকণ্ডাবোৰলৈ লক্ষ্য ৰাখি ভ্ৰাম্যমাণে ব্যৱসায়িক স্বাৰ্থৰ খাতিৰত এই নাটসমূহ এৰি দিব খোজা নাছিল। এনে নাটসমূহৰ কিছু হৈছে ***আল্লা-ঈশ্বৰ*** (নটৰাজ থিয়েটাৰ, ১৯৮২-৮৩, নাট্যকাৰ ঃ অচ্যুত লহকৰ), ***ৰামায়ণ*** (কহিনুৰ থিয়েটাৰ, ১৯৮৪-৮৫, নাট্যকাৰ ঃ হেমন্ত দত্ত), ***দানবীৰ কৰ্ণ*** (মুকুন্দ থিয়েটাৰ, ১৯৮৭-৮৮, নাট্যকাৰ ঃ উগ্ৰ মেনা), ***শ্ৰীবৎস চিন্তা*** (আৱাহন থিয়েটাৰ, ১৯৮৮-৮৯, নাট্যকাৰ ঃ হেমন্ত দত্ত), ***গঙ্গাপুত্ৰ ভীষ্ম*** (থিয়েটাৰ ভাগ্যদেৱী, ১৯৯৪-৯৫, নাট্যকাৰ ঃ হেমন্ত দত্ত) ইত্যাদি।

(৬) সামাজিক, ৰাজনৈতিক, বৈজ্ঞানিক তথা অন্যান্য পটভূমিক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত নাট ঃ হেগা-চোৰোকাকৈ দুই এটি ভ্ৰাম্যমাণ দলে ধৰ্মীয়, বুৰঞ্জীমূলক অথবা অনূদিত নাট্য পৰম্পৰাৰ বাহিৰত দুই এখন নাটক ৰচনা কৰিব চেষ্টা কৰিছিল যদিও ভ্ৰাম্যমাণে এটি ঠাঁচৰ পৰা দীঘলীয়া সময় ধৰি ওলাই আহিব পৰা নাছিল। অসমীয়া ভাষাত প্ৰকাশিত কেবাখনো গুৰুত্বপূৰ্ণ উপন্যাসক নাট্যৰূপ দি ভ্ৰাম্যমাণে মাজে সময়ে এই একঘেয়ামী এৰিব বিচাৰিছিল যদিও দৰ্শকৰ আকৰ্ষণ আৰু মনোৰঞ্জনলৈ লক্ষ্য ৰাখি পৰীক্ষাধৰ্মী পদক্ষেপসমূহ ল'বলৈ সাহস গোটাব পৰা নাছিল। ***মিৰি জীয়ৰী*** (আৰাধনা

থিয়েটাৰ, ১৯৭৮-৭৯), *অসীমত যাৰ হেৰাল সীমা* (কহিনূৰ থিয়েটাৰ, ১৯৮০-৮১), *মৃত্যুঞ্জয়* (আৰাধনা থিয়েটাৰ, ১৯৮১-৮২), *মনোমতী* (আৱাহন থিয়েটাৰ, ১৯৮২-৮৩), *হালধীয়া চৰায়ে বাওঁধান খায়* (হেঙুল থিয়েটাৰ, ১৯৮৬-৮৭) আদি উপন্যাসসমূহৰ পটভূমিত ৰচিত সম্পূৰ্ণ অসমীয়া মৌলিক নাটকবোৰে এক নতুন সোৱাদ দিবলৈ সক্ষম হৈছিল। তদুপৰি বিশ্ব-বিশ্রুত উপন্যাসসমূহক আধাৰ কৰি ৰচিত দুই চাৰিখন নাট, বিজ্ঞানভিত্তিক দুই এখন নাট, ধ্রুপদী নাট বুলি প্রতিষ্ঠিত কিছু সংখ্যক নাটকো মঞ্চলৈ অনা হৈছিল। যিবোৰ নাট্যদলে এনেকুৱা প্রয়াস কৰিছিল তেওঁলোকে নিসন্দেহে পৰীক্ষামূলকভাৱে ভ্রাম্যমাণৰ নাটকক এক নতুন ৰূপ দিব বিচাৰিছিল।

প্রয়াত মহেন্দ্র বৰঠাকুৰ আৰু ড° ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ আগমনে ভ্রাম্যমাণৰ সাঁমগ্রিক ৰূপটোকে সলাই দিলে। অসমীয়া সাহিত্যৰ এই দুগৰাকী থনিকৰে ভ্রাম্যমাণৰ মঞ্চলৈ এনে কিছু নাটক লৈ আহিলে যিবোৰে দৰ্শকৰ ৰুচিবোধ সলাই দিয়াৰ লগতে ভ্রাম্যমাণৰ মঞ্চখনতো অসমীয়া মৌলিক ছিৰিয়াছধৰ্মী নাটক পৰিবেশনৰ সুযোগ আনি দিলে। মহেন্দ্র বৰঠাকুৰ ৰচিত *গোঁসানী* (ভাগ্যদেৱী থিয়েটাৰ, ১৯৮৬-৮৭), *দধীচি* (মুকুন্দ থিয়েটাৰ, ১৯৮৫-৮৬), *শৰাগুৰি চাপৰি* (কহিনূৰ থিয়েটাৰ, ১৯৮৩-৮৪), *সম্রাট আৰু সুন্দৰী* (কহিনূৰ থিয়েটাৰ, ১৯৮৯-৯০) আদি নাটসমূহে যেনেদৰে এমেচাৰ আৰু ভ্রাম্যমাণৰ দূৰত্ব কমাই আনিলে, একেদৰে ড° ভবেন্দ্র নাথ শইকীয়াৰ নাটসমূহ (প্রায়বোৰ নাট আৱাহন থিয়েটাৰত মঞ্চস্থ হৈছিল) যেনে *নীলকণ্ঠ*, *দীনবন্ধু*, *বৃন্দাবন*, *সমুদ্র মন্থন*, *স্বৰ্ণজয়ন্তী* আদিয়ে অসমীয়া মধ্যবিত্তীয় দৰ্শকসকলক সামাজিক, আৰ্থিক, ৰাজনৈতিক আদি দিশত নাটসমূহ গ্রহণ কৰিবলৈ শিকাইছিল। একেদৰে দুয়োজনৰ নাটসমূহে সৰলভাৱে, অতি নাটকীয়তা পৰিহাৰ কৰি সকলো শ্রেণীৰ দৰ্শকৰ আদৰণীয় হৈ পৰিছিল। সম্প্রতি অৰ্থ উপাৰ্জনৰ স্বাৰ্থত চমৎকাৰিতা সৃষ্টি ভ্রাম্যমাণৰ এক চৰিত্র হৈ উঠিছে বুলি কিছুসংখ্যক সমালোচকে অভিযোগ আনিছে। বজাৰমুখী স্বভাৱটোৱে ভ্রাম্যমাণত খোপনি পুতি ধৰাৰ ফলত নাটকৰ মান প্রতি বছৰে নিম্নমুখী হৈ আহিছে বুলি এইসকল সমালোচকে আঙুলি টোৱাইছে। উল্লেখ্য যে, সৃষ্টিশীল 'শিল্পসত্তা'ৰ সলনি দৰ্শকেও অনুকৰণমুখী নাটকবোৰকে আকোঁৱালি লয়। ফল স্বৰূপে বজাৰত সজোৰে জনপ্রিয় হৈ পৰা চলচ্চিত্র, চি.ডি. আদিৰ আধাৰত ভ্রাম্যমাণে নাটক নিৰ্বাচন কৰিবলৈ লৈছে।

মুক্ত অৰ্থনীতিৰ ধামখুমীয়াত সকলো ধৰণৰ শিল্প মাধ্যমতে এনেকুৱা অৰাজকতা অহাটো স্বাভাৱিক। মূল্যবোধ, কলা নিৰ্ভৰশীলতাৰ সলনি অৰ্থ নিৰ্ভৰশীলতাই

আজিৰ যুগৰ য'ত ৰীতি হৈ পৰিছে তেনে ক্ষণত পৰিৱৰ্তনৰ সুস্থিৰ বতাহজাক জনসাধাৰণ অথবা দৰ্শকৰ পৰা অহাটো মুস্কিল বুলি ক'ব পাৰি। এনে ক্ষণত শিল্পীসকলেই সাংস্কৃতিক আগ্ৰাসনৰ বিৰুদ্ধে মাৰ বান্ধি থিয় দিব লাগিব। অসমৰ ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰে বজাৰৰ সোঁতত উটি নগৈ সুস্থিৰ চিন্তাৰে 'প্ৰমূল্যবোধহীন শিল্প'ক ভেটা দি গভীৰ নাট্য পৰম্পৰাৰে অসমৰ জাতীয় জীৱনক নৱ জ্ঞান দিব পাৰে বুলি আমি বিশ্বাস কৰোঁ। আজিৰ এই কঠিন সাংস্কৃতিক সন্ধিক্ষণত ভ্ৰাম্যমাণ দলসমূহে বিষয়টো সূচাৰুৰূপে বিবেচনা কৰাটো উচিত।

* * *

প্ৰহসন আৰু অসমীয়া প্ৰহসন

ড° গিৰীন্দ্ৰ নাথ ভৰালী

প্ৰহসন শব্দটো সংস্কৃত। শব্দটিৰ ব্যুৎপত্তি হ'ল, প্ৰ - হস + অনট্, অৰ্থাৎ প্ৰ পূৰ্বক 'হস' ধাতুত অনট্ প্ৰত্যয় যোগ হৈ প্ৰহসন শব্দটোৰ সৃষ্টি হৈছে। প্ৰহসন এই শব্দটিৰ অভিধানত পোৱা ভিন ভিন অৰ্থ তলত উল্লেখ কৰা হ'ল – (১) Vidyadhar Vaman Apte-অৰ *A Concise Sanskrit English Dictionary*-ত প্ৰহসনৰ অৰ্থ দিছে, এনেদৰে - (ক) Loud or Violent Laughter, Loughing, mirth, অৰ্থাৎ অট্টহাস্য বা খিকিন্দালি, হাঁহি-ধেমালি আনন্দ । (খ) Ridicule, Mockery, irony, joke, অৰ্থাৎ – ঠাট্টা, ইতিকিং ব্যংগোক্তি, ধেমালি । (গ) Satire, Satirical writing, অৰ্থাৎ – ব্যংগ, ব্যাংগাত্মক ৰচনা । (ঘ) Farce, a kind of low comedy, অৰ্থাৎ - প্ৰহসন, এক প্ৰকাৰ নিম্ন শ্ৰেণীৰ কমেডি । Pandit Ram Jason-অৰ *A Sanskrit and English Dictionary*-ত প্ৰহসনৰ অৰ্থ পোৱা যায় এনেদৰে – (ক) Loud, Violent or hearty laughter, অৰ্থাৎ উচ্চ কণ্ঠস্বৰ, প্ৰবল বা উলাহ ভৰা হাঁহি। (খ) Mirth, merriment, অৰ্থাৎ আনন্দ, হাঁহি-ধেমালি। (গ) Sarcasm, Satire, as a branch of rhetorical composition, অৰ্থাৎ - অলংকাৰযুক্ত ৰচনাৰ এটি ভাগ হিচাপে ঠাট্টা, ব্যংগ। (ঘ) Ridicule, irony অৰ্থাৎ ঠাট্টা ব্যংগোক্তি। (ঘ) A farce, a comedy অৰ্থাৎ প্ৰহসন, কমেডি। M. M William-অৰ *A Sanskrit English Dictionary*-ত প্ৰহসনৰ অৰ্থ এনেদৰে দিছে – Laughter, mirth, mockery, hit dericion, sarcasm, a kind of comedy are farce, অৰ্থাৎ, হাঁহি-খিকিন্দালি, আনন্দ, উপহাস, ইতিকিং আৰু ঠাট্টা, এক প্ৰকাস কমেডি বা প্ৰহসন। কিৰণ শৰ্মাৰ *সংস্কৃত-অসমীয়া অভিধান*ত প্ৰহসনৰ অৰ্থ দিছে এনেদৰে - অট্টহাস, পৰিহাস, উপহাস, ঠাট্টা, বিদ্ৰূপ, ইতিকিং, ব্যংগ কাব্য, ধেমেলীয়া নাট। হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই তেওঁৰ *হেমকোষ*ত প্ৰহসনৰ অৰ্থ দিছে এইবুলি – বৰকৈ হাঁহি তোলা নাটক, ধেমেলীয়া নাট।

প্ৰহসনৰ ইংৰাজী প্ৰতিশব্দ হ'ল ফাৰ্চ (Farce)। এই ফাৰ্চ শব্দটিৰ বুৎপত্তি এনেদৰে পোৱা যায় – (১) *The Oxford English Dictionary*-ত ফাৰ্চৰ ব্যুৎপত্তি পোৱা যায় এনেদৰে – OF-FARCE, F-FARCIR, FARSIR, L-

FARCIRE। *Encyclopaedia Americana*-ত পোৱা যায় এনেদৰে – FARCE : ME, FARCEN, FARSEN, OF-FARCIR FARSIR, L-FARCIRE। *Everyman's Encyclopaedia*-ত ফাৰ্চৰ ব্যুৎপত্তিৰ বিষয়ে এনেদৰে পোৱা গৈছে – FARCE, Italian farsa, from Latin farcier.

উল্লিখিত ধৰণে 'ফাৰ্চ' শব্দটোৰ ব্যুপত্তি দেখা যায়। এই শব্দটো মূলতে লেটিন ভাষাৰ। লেটিনৰ পৰা ই ফৰাচী সোমায় আৰু ফৰাচীৰ পৰা ইয়াক ইংৰাজী ভাষাই গ্ৰহণ কৰে। এই প্ৰসংগতে ফাৰ্চৰ আভিধানিক অৰ্থও তলত উল্লেখ কৰা হ'ল - (১) Harry Show-ৰ *Dictionary of Literary Term*-অত ফাৰ্চৰ অৰ্থ আছে এনেদৰে "a right humorous play", (২) Joseph J. Shephy-ৰ দ্বাৰা সম্পাদিত *Dictionary of Literary Terms*-ত ফাৰ্চৰ অৰ্থ দিছে - Low comedy। সেইদৰে J. A. Cuddon-ৰ *A Dictionary of Literary Terms*-তো একে অৰ্থই প্ৰকাশ কৰিছে। আকৌ M. H. Abrams-য়ে *A Glossary of Literary Terms*-ত ফাৰ্চৰ অৰ্থ দিছে এনেদৰে –

> *" Farce is a type of comedy designed to provoke the audience to simple, hearty laughter - "belly laughs" in the pariance of the theatre."*

এনেদৰে আৰু আন আন বহুতো আলোচক আছে যিসকলে প্ৰায় একে অৰ্থকে প্ৰকাশ কৰিছে। অৰ্থাৎ, ফাৰ্চ হ'ল এক প্ৰকাৰ ধেমেলীয়া নাট, অতিমাত্ৰা হাঁহি তোলা নাট বা লঘু শ্ৰেণীৰ নাটক।

সাহিত্যৰ ভিন ভিন সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰাৰ দৰে ভিন ভিন সমালোচকে প্ৰহসনৰো ভিন ভিন সংজ্ঞা দিয়া দেখা যায়। বিশ্বনাথ কবিৰাজে *সাহিত্য দৰ্পণ*ত প্ৰহসনৰ সংজ্ঞা দিছে এনেদৰে –

> *"যি ৰূপকৰ সন্ধি, সন্ধ্যংগ, লাস্যাংগ আৰু অংকৰ সমাবেশ ভানৰ দৰে হয়, বৰ্ণনীয় ইতিবৃত্তটো কবি-কল্পিত আৰু তাত অধম প্ৰকৃতিৰ নায়কৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ কৰা হয় সেয়ে প্ৰহসন।"*

Krishna Chaitanya-য়ে তেওঁৰ *A New History of Sanskrit Literature*-অত কৈছে এনেদৰে –

> *"The Prahasana is social type like Prakarana. The Prahasana is an one act farce dealing with reguery of low character and often takes a satirical turn."*

অৰ্থাৎ, – প্ৰহসন হ'ল প্ৰকৰণৰ দৰে এক প্ৰকাৰ সামাজিক নাটক। ই এক অংকীয়া ধেমেলীয়া নাটক। ইয়াৰ চৰিত্ৰবোৰ হ'ল ধূৰ্ত প্ৰকৃতিৰ আৰু নিম্নস্তৰৰ, ই প্ৰায়েই ব্যংগাত্মক ৰূপ লয়। আকৌ B. K. Bhattacharyya-য়ে তেওঁৰ ***Humour and Satire in Assamese Literature***-অত প্ৰহসনৰ সম্পৰ্কে এনেদৰে কৈছে –

> *"Prahasana is a clear gentle is Sanskrit Literature. It is rightly called farce. Farce is defined as a type of degenerated comedy, Shorter in form, where there is no scope for broader display of character and of plot. In this sense, prahasana is farce."*

অৰ্থাৎ, সংস্কৃত সাহিত্যৰ প্ৰহসন হ'ল এক প্ৰকাৰ স্পষ্ট নাট্যৰূপ। যুক্তিযুক্তভাৱেই ইয়াক ফাৰ্চ বুলি কোৱা হৈছে। ফাৰ্চ হ'ল এক প্ৰকাৰ নিম্নস্তৰৰ কমেডি। ক্ষুদ্ৰ কলেৱৰৰ হোৱাৰ বাবে ইয়াত বিস্তৃতভাৱে প্লট আৰু চৰিত্ৰৰ বিশ্লেষণৰ স্থান নাই। এই অৰ্থত প্ৰহসন হ'ল ফাৰ্চ।

সংস্কৃত সাহিত্যৰ উপৰিও আন বহুত আলোচকেও প্ৰহসনৰ সংজ্ঞা দাঙি ধৰিছে। এই আলোচকসকলৰ দৰে অসমীয়া সাহিত্যৰ কেইজনমান আলোচকেও প্ৰহসনৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰা দেখা যায়। ড° শৈলেন ভৰালীয়ে ***নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*** নামৰ গ্ৰন্থত প্ৰহসনৰ বিষয়ে এনেদৰে কৈছে –

> *“প্ৰহসনত পৰিস্থিতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰ লঘু হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰা হয়। ইয়াৰ চৰিত্ৰ আৰু সংলাপ পৰিস্থিতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। হাঁহিৰ ৰগৰ তোলাই এইবিধ নাটকৰ প্ৰধান লক্ষ্য আৰু সেই উদ্দেশ্যে কৃত্ৰিম পৰিস্থিতিৰ সহায় লোৱা হয়, অস্বাভাৱিক আৰু অতিৰঞ্জিত ঘটনাৰো অৱতাৰণা কৰা হয়। প্ৰহসনত চিন্তাৰ খোৰাক নাথাকে। স্থূল বা দৈহিক ক্ৰিয়াৰ জৰিয়তে ইয়াত আনন্দৰ যোগান ধৰা হয়। চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ চেষ্টা ইয়াত পৰিলক্ষিত নহয়।”*

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই ***নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসংগ*** নামৰ গ্ৰন্থত প্ৰহসনৰ সংজ্ঞা দিছে এনেদৰে –

> *“কেৱল ধেমেলীয়া পৰিস্থিতিৰ ওপৰতে যেতিয়া অধিক গুৰুত্ব দিয়া হয় তেতিয়া তেনে নাটকক ফাৰ্চ বা প্ৰহসন বোলে।”*

বীৰেন বৰকটকীয়ে ***সাহিত্যৰ পটভূমি*** নামৰ গ্ৰন্থত প্ৰহসনৰ ব্যাখ্যা দিছে এইদৰে –

> *“প্ৰহসন হ'ল পুৰামাত্ৰাই হাস্যৰসৰে নাটক। ইয়াত যি হাস্যৰস সৃষ্টি*

> *কৰা হয় সেই হাস্যৰস সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্ভৰ কৰে ঘটনা আৰু পৰিস্থিতিৰ ওপৰত; চৰিত্ৰ আৰু সংলাপত গুৰুত্ব দিয়া নহয়। এনে ঘটনা বা এনে একোটা পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰা হয় যে সেই পৰিস্থিতি অতি আকস্মিক আৰু অতিৰঞ্জিত। এনে পৰিস্থিতিত দৰ্শকক হাঁহিৰ সমল যোগায়, যেন কেৱল হাঁহিবলৈ নাট্যকাৰে এই নাটক ৰচনা কৰে। ইয়াৰ হাস্যৰস উচ্চ ধৰণৰ নহয়। আতিশৰ্য্যপূৰ্ণ পৰিবেশবিলাকৰ দৈহিক কাৰ্য-কলাপে মানুহক হঁহুৱায়।"*

সাহিত্য বিচাৰত ৰামমল ঠাকুৰীয়াই প্ৰহসনৰ বিষয়ে এনেদৰে কৈছে –

> *"যি নাটকৰ মাজেদি জীৱনৰ লঘু দিশটো হাস্যোদ্দীপক ৰূপে চিত্ৰিত কৰা হয় তাকে প্ৰহসন বোলে।"*

সংস্কৃত আৰু অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰহসনৰ বিষয়ে আৰু বঙলা আৰু পাশ্চাত্য সাহিত্যত অৰ্থাৎ ইংৰাজী সাহিত্যত ফাৰ্চৰ বিষয়ে বহু আলোচনা কৰা দেখা যায়। বঙলা সাহিত্যত ৰামগতি ন্যায়ৰত্ন, অজিত কুমাৰ ৰায় আদিয়ে আৰু ইংৰাজী সাহিত্যত প্ৰহসন অৰ্থাৎ ফাৰ্চৰ সম্পৰ্কে A Nicoll, J.A. Cuddon, Harry Shaws-ৰ উপৰিও Encyclopaedia-বোৰতো এনে বহু আলোচনাই ঠাই পাইছে।

ওপৰত প্ৰহসনৰ সম্পৰ্কে দাঙি ধৰা মতামত; বঙলা পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ আলোচনা আৰু প্ৰহসনৰ বাস্তৱ ৰূপৰ পৰা অসমীয়া নাটকত ৰজিতা খোৱাকৈ প্ৰহসনৰ সংজ্ঞা এটা এনেদৰে যুগুতাব পাৰি – প্ৰহসন হ'ল এনে এক প্ৰকাৰৰ নাটক য'ত জীৱন বা সমাজৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশৰ পৰা লঘু বিষয়বস্তু আহৰণ কৰি অতিৰঞ্জিত, অবাস্তৱ আৰু অবিশ্বাস্যভাৱে ৰূপায়িত কৰা হয়। ইয়াৰ বিষয়বস্তু পাতল, তাৰ যথাৰ্থ হৃদয়ংগম কৰিবলৈ চিন্তাৰ বিশেষ প্ৰয়োজন নাই; নাইবা সাধাৰণভাৱে গধুৰ হ'লেও তাৰ সাৰবস্তু বিচাৰ কৰি উলিয়াবলৈ বিশেষ অসুবিধা নহয়। ইয়াৰ মাজতে প্ৰহসনে ব্যক্তি জীৱন বা সমাজখনক ব্যংগভাৱে সংস্কাৰ কৰাও দেখা যায়।

প্ৰহসনৰ বৈশিষ্ট্য নিৰূপণ

ওপৰত উল্লিখিত প্ৰহসনৰ সংজ্ঞাসমূহৰ পৰা এই শৈলীৰ নাটকৰ বহু বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়। যথা –

১। প্ৰহসনৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল হাস্যৰস। এই হাস্যৰস দুই প্ৰকাৰৰ – বিশুদ্ধ আৰু ব্যংগাত্মক হাস্যৰস। বিশুদ্ধ হাস্যৰসৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে দৰ্শকক বিমল আনন্দ দিয়ে। আনহাতে গৌণভাৱে ব্যংগাত্মক হাস্যৰসৰ মাজেৰে সমাজত থকা দোষ-ত্ৰুটি কিছুমান সংশোধন কৰাৰ প্ৰচেষ্টা নথকাও নহয়।

২। প্ৰহসনৰ বিষয়বস্তু বুলি ক'বলৈ বিশেষ একো নাথাকে। অৱশ্যে কিছুমান প্ৰহসনত ধেমেলীয়া বা লঘু কথাবস্তুৰ মাজেৰে সমাজ জীৱনৰ দোষ-ত্ৰুটি দাঙি ধৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়। প্ৰহসনৰ ঘটনাৰাজিৰ ধাৰাবাহিকতা পোৱা নাযায়। কেৱল কোনো এটা পৰিস্থিতিৰ উপস্থাপনেৰে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰা দেখা যায়।

৩। প্ৰহসনত নাটকীয় দ্বন্দ্ব বা সংঘাত নাই বুলিব পাৰি। কাৰণ ঘটনাসমূহত সুসংবদ্ধ আৰু সুশৃংখল গাঁথনি পোৱা নাযায়। আকৌ এনে ঘটনাই দৰ্শকক মন বা বুদ্ধিৰ খোৰাক যোগোৱা বুলিও ক'ব নোৱাৰি।

৪। প্ৰহসনৰ চৰিত্ৰ পৰিস্থিতিৰ অধীন। পৰিস্থিতিৰ অধীন হোৱা বাবে চৰিত্ৰই নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ সুবিধা নাপায়। ইয়াৰ চৰিত্ৰসমূহে সমাজৰ উচ্চ খাপৰ ব্যক্তিক প্ৰতিনিধিত্ব নকৰে আৰু চৰিত্ৰবিলাকৰ বিকাশো ঘটা দেখা নাযায়। ইয়াত চৰিত্ৰক অতিৰঞ্জিতভাৱে চিত্ৰিত কৰা হয়।

৫। প্ৰহসনৰ সংলাপ চৰিত্ৰৰ তলতীয়া। নাট্যকাৰে প্ৰহসনত চৰিত্ৰানুযায়ী সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। চৰিত্ৰসমূহ নিম্ন খাপৰ হোৱা বাবে সংলাপো হৈ পৰে তেনে ধৰণৰ। হাস্যৰসৰ প্ৰাধান্যই প্ৰহসনৰ সংলাপবিলাকক হেঁচা মাৰি ধৰি থকা দেখা যায়।

৬। প্ৰহসনৰ চৰিত্ৰ আৰু সংলাপ নিম্ন খাপৰ হোৱা বাবে চৰিত্ৰসমূহে অভিনয়ৰ কালছোৱাত দৈহিক কাৰ্য-কলাপৰ দ্বাৰাই হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ যত্ন কৰাটো ইয়াৰ আন এটা উল্লেখনীয় বৈশিষ্ট্য।

৭। প্ৰহসনৰ ঘটনাৰাজিত উদ্ভটত্ব আকস্মিকতা আৰু অতিৰঞ্জনে বিশেষভাৱে প্ৰাধান্য লাভ কৰা দেখা যায়।

প্ৰহসনৰ প্ৰকাৰ ভেদ

প্ৰহসন সংস্কৃত নাট্য সাহিত্যৰ এটি প্ৰধান ভাগ। এই প্ৰহসনৰ বিষয়ে সংস্কৃত সাহিত্যৰ আলোচকসকলে কিদৰে প্ৰকাৰভেদ কৰিছে তাকেই চমুকৈ দাঙি ধৰা হ'ল।

*নাট্যশাস্ত্ৰ*ত ভৰত মুনিয়ে প্ৰহসনৰ প্ৰকাৰভেদ কৰিছে এনেদৰে – “*প্ৰহসনমপি বিজ্ঞেয়ং দ্বিবিধং শুদ্ধ তথৈব সঙ্কাৰ্ণস।*” অৰ্থাৎ, – প্ৰহসন শুদ্ধ আৰু সংকীৰ্ণ – দুই প্ৰকাৰৰ। ভৰত মুনিয়ে এই দুই প্ৰকাৰ প্ৰহসনৰ সংজ্ঞা দিছে এইদৰে – সন্ন্যাসী, তপস্বী, ভিক্ষু, বিপ্ৰ আদিৰ কাহিনীযুক্ত অবিকৃত ভাষা আৰু আচৰণযুক্ত নীচ চৰিত্ৰৰ দ্বাৰা হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰা বিষয়বস্তুযুক্ত প্ৰহসনেই শুদ্ধ প্ৰহসন। আনহাতে, বেশ্যা, চেট, নপুংশক, ধূৰ্ত, বিট আদিৰ চৰিত্ৰযুক্ত প্ৰহসনেই সংকীৰ্ণ প্ৰহসন।

ধনঞ্জয়ে *দশৰূপকমত* প্ৰহসনৰ প্ৰকাৰভেদ কৰিছে এনেদৰে – প্ৰহসন তাৰ (ভানৰ) দৰে, ই তিনি প্ৰকাৰৰ – শুদ্ধ, বিকৃত আৰু সংকৰ। এনেদৰে প্ৰহসন তিনি প্ৰকাৰ বুলি কৈ তেওঁ তাৰ সংজ্ঞা দিছে এনেদৰে – চেটী, বিট আদিৰ চৰিত্ৰযুক্ত উপযুক্ত বেশ, ভাষাযুক্ত হাস্যৰসাত্মক প্ৰহসনক শুদ্ধ প্ৰহসন বোলা হয়। য'ত কামুকাদিৰ বচন তথা বেশভূষা ধাৰণ কৰা নপুংসক কৃঞ্চকী তথা তপস্বী আছে সিয়ে বিকৃত প্ৰহসন। আৰু বীথীৰ লগত সংমিশ্ৰিত আৰু ধূৰ্ত চৰিত্ৰৰ সমাবেশ হ'লে তেনে প্ৰহসন সংকীৰ্ণ হয়।

বিশ্বনাথ কবিৰাজে তেওঁৰ *সাহিত্য দৰ্পণত* প্ৰহসনৰ প্ৰকাৰভেদ কৰিছে এনেদৰে – য'ত তপস্বী, সন্ন্যাসী বা ব্ৰাহ্মণ জাতীয় ধৃষ্ট নায়কৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ হয়, সেইবিধ প্ৰহসনক শুদ্ধ প্ৰহসন বোলে। আৰু আনহাতে, য'ত অধম প্ৰকৃতিৰ যি কোনো লোকক নায়ক ৰূপে চিত্ৰিত কৰা হয়, সেইবিধ প্ৰহসনক সংকীৰ্ণ প্ৰহসন বোলে। S. N. Dasgupta-ৰ *History of Sanskrit Literature*-অতো প্ৰহসনক শুদ্ধ আৰু সংকীৰ্ণ বুলি দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে। সংস্কৃত নাট্য সাহিত্য বা সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত প্ৰহসনক এচাম আলোচকে শুদ্ধ আৰু সংকীৰ্ণ দুই প্ৰকাৰ বুলি কৈছে আৰু আন এচামে এই দুই প্ৰকাৰৰ লগতে বিকৃত প্ৰহসনক যোগ কৰি প্ৰহসনক তিনি প্ৰকাৰৰ বুলি মত পোষণ কৰিছে।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যতো দুই-এজন আলোচকে প্ৰহসনৰ প্ৰকাৰভেদ কৰা দেখা যায়। তাৰে ভিতৰত ৰামমল ঠাকুৰীয়াই *সাহিত্য বিচাৰত* প্ৰকাৰভেদ কৰিছে এইদৰে – (১) উদ্দেশ্যমূলক বা বিদ্ৰুপাত্মক প্ৰহসন, (২) কৌতুক বা বিশুদ্ধ প্ৰহসন, (৩) ব্যক্তিগত প্ৰহসন, (৪) ৰাজনৈতিক প্ৰহসন আৰু (৫) উদ্ভট প্ৰহসন। আকৌ এইজন আলোচকেই বিষয়বস্তুৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি প্ৰহসনক ভাগ কৰিছে এনেকৈ -- (১) বুৰঞ্জীমূলক, (২) সামাজিক, (৩) পৌৰাণিক আৰু (৪) কাল্পনিক প্ৰহসন।

আন আন সাহিত্যৰ দৰে ইংৰাজী বা পাশ্চাত্য সাহিত্যতো এই শ্ৰেণী অৰ্থাৎ হাস্যৰসাত্মক নাটৰ দুটা প্ৰধান ভাগ হ'ল – কমেডি আৰু ফাৰ্চ। ইয়াত কমেডি ফাৰ্চৰ ভাগ নহয়। দুয়োবিধ নাটকৰ মাজত যথেষ্ট পাৰ্থক্য বিদ্যমান। এই সম্পৰ্কে আলোচকসকলে বহু মত পোষণ কৰিছে।

অসমীয়া প্ৰহসনৰ বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰখনৰ পৰিধি আন ভাষাৰ সাহিত্যৰ তুলনাত কিছু বহল বুলি ক'ব পাৰি। সেয়ে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত প্ৰহসন আৰু কমেডিৰ পাৰ্থক্য বিচাৰ কৰা অতি কঠিন। কমেডিৰ বিষয়বস্তুও প্ৰহসনৰ মাজত বিদ্যমান। সেয়ে সূক্ষ্মভাৱে বিচাৰ কৰি প্ৰহসনৰ প্ৰকাৰভেদ এনেদৰে কৰিব পাৰি –

(১) বিশুদ্ধ প্ৰহসন, (২) সংস্কাৰকামী প্ৰহসন (৩) ব্যংগাত্মক প্ৰহসন আৰু (৪) কাল্পনিক প্ৰহসন।

(১) বিশুদ্ধ প্ৰহসন : এই শ্ৰেণী প্ৰহসনৰ এক মাত্ৰ উদ্দেশ্য হ'ল দৰ্শকক আনন্দ অৰ্থাৎ, প্ৰাণখুলি হাঁহিবলৈ দিয়া। ইয়াত কোনো বুদ্ধিৰ খোৰাক নাথাকে। এনে প্ৰহসনকেই বিশুদ্ধ প্ৰহসন বুলি কোৱা হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে – সত্যৰঞ্জন কলিতাৰ এক অংকীয়া প্ৰহসন *আৰোগ্য নিকেতন* আৰু বেজবৰুৱাৰ *নোমল*, *পাচনি* আদিৰ নাম ল'ব পাৰি।

(২) সংস্কাৰকামী প্ৰহসন : যিবোৰ প্ৰহসনত সমাজৰ কুসংস্কাৰ, অন্ধবিশ্বাস আদি হাস্যৰসৰ মাজেৰে দেখুৱাই দিবলৈ যত্ন কৰা হয়, তেনে প্ৰহসনক সংস্কাৰকামী প্ৰহসন বুলি কোৱা হৈছে। যেনে – গোহাঞি বৰুৱাৰ *ভূত নে ভ্ৰম*।

(৩) ব্যংগাত্মক প্ৰহসন : যিবোৰ প্ৰহসনত সমাজৰ বা ব্যক্তি বিশেষৰ দোষ-ত্ৰুটি ব্যংগভাৱে উপস্থাপন কৰা হয়, তেনে প্ৰহসনক ব্যংগাত্মক প্ৰহসন আখ্যা দিয়া হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ ***বঙাল-বঙালনী*ৰ** কথা ক'ব পাৰি।

(৪) কাল্পনিক প্ৰহসন : যিবোৰ প্ৰহসনৰ বিষয়বস্তু নাট্যকাৰে মৌলিক চিন্তা-চৰ্চাৰ জৰিয়তে ব্যংগভাৱে উপস্থাপন কৰে তেনে প্ৰহসনকে কাল্পনিক প্ৰহসন বুলিব পাৰি।

কমেডি আৰু প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ৰ পাৰ্থক্য

কমেডি আৰু প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ৰ পাৰ্থক্যৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ পূৰ্বে কমেডি সম্পৰ্কে এটি সাধাৰণ ধাৰণা দিয়াৰ প্ৰয়োজন আছে। কমেডিৰ জন্ম কথাও ট্ৰেজেডিৰ দৰে ডায়নিচাচ দেৱতাৰ পূজা-অৰ্চনাৰ সৈতে নিবিড়ভাৱে সাঙুৰ খাইছে। দেৱতা পূজাৰ প্ৰধান অংগ হ'ল 'ফলিক গীতি'। এই গীত নাচি-বাগি আনন্দেৰে দেৱতাৰ আগত গোৱা হয় । এই আনন্দৰ সমদল যাত্ৰা 'কোৰাচ'ৰ পৰাই কমেডিৰ জন্ম বুলিব পাৰি। এই কমেডিক 'ক্ৰটিচ' নামৰ এগৰাকী গ্ৰীকবাসীয়ে পোনপ্ৰথমে সাহিত্যৰ শাৰীত স্থান দিছিল।

এৰিষ্ট'টলৰ সময়ত কমেডিক বিশেষভাৱে প্ৰাধান্য দিয়া দেখা নাযায়। সেইবাবে হয়তো তেওঁৰ *পয়েটিক্স* গ্ৰন্থখনত কমেডিৰ বিশদ আলোচনাই স্থান পোৱা নাছিল। তেওঁ কমেডিক সাধাৰণতকৈ নিম্ন শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ অনুকৰণ বুলি কৈছে। কিন্তু সময়ৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে কমেডিৰো পৰিৱৰ্তন ঘটিবলৈ ধৰিলে। কমেডিৰ কাহিনীভাগে সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহকে সামৰি ল'লে। খ্ৰীঃ পূঃ ৫ম শতিকাতে গ্ৰীচত কমেডিৰ জন্ম হয়। খ্ৰীঃ পূঃ ৪৫০ৰ পৰা ৩৮৫ লৈ এথেঞ্চৰ কিছুমান ঠাইত ডায়নিচাচ উৎসৱত কমেডি প্ৰতিযোগিতাৰ আয়োজন কৰিছিল। এই অনুষ্ঠানত অংশ গ্ৰহণকাৰী ভাৱৰীয়াসকলে

মুখা আৰু বিশেষ ধৰণৰ সাজপাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। অৱশ্যে এইবোৰত ব্যংগভাব থকাৰ লগতে অশ্লীলতাৰ গোন্ধো পোৱা গৈছিল। কিন্তু মিনেন্দাৰৰ হাতত কমেডিয়ে আকৌ বিৱৰ্তনৰ পথত অগ্ৰসৰ হ'ল। এৰিষ্টফেনিচৰ কমেডিৰ কাহিনীত যি তীব্ৰ ব্যংগ আছিল তাৰ পৰিৱৰ্তন ঘটিল। মান্য ব্যক্তিসকলক উপহাস কৰাৰ পৰা এই কমেডি আঁতৰি আহিল আৰু অশ্লীলতাকো বিসৰ্জন দিলে। তেওঁৰ পিছতেই ইংৰাজী নাট্যকাৰ ছেক্সপীয়েৰৰ হাতত কমেডিৰ আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটিল। সেয়ে কমেডি হাস্যৰসাত্মক নাটকেই হৈ থকা নাই। জীৱনৰ বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ঘটনাক কেন্দ্ৰবিন্দু হিচাপে লৈ কমেডি ৰচনা কৰাৰ পথ সুচল হ'ল। ট্ৰেজেডিৰ বিষয়বস্তুৰ দৰে কমেডিৰ বিষয়বস্তুও গহীন-গম্ভীৰ হ'বলৈ ধৰিলে।

পাৰ্থক্য

উচ্চস্তৰৰ কমেডিৰ বাহিৰে আনবোৰ কমেডিৰ কাহিনীভাগ অগভীৰ; অতি সহজে তাৰ ৰহস্য ভেদ কৰি সমাধান কৰিব পৰা যায়। কমেডিৰ কাহিনীভাগত এটি ধাৰাবাহিকতা পোৱা যায়। কমেডিয়ে জীৱনৰ গভীৰ সমস্যা বিচাৰ কৰাৰ বিষয়ত কোনো গুৰুত্ব আৰোপ নকৰে। জীৱনৰ গহীন বা চিৰিয়াছ দিশটোৰ পৰিৱৰ্তে অতি লঘু বা পাতল দিশৰ বিষয়তহে ইয়াত গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা হয়। অৱশ্যে উচ্চস্তৰৰ কমেডি ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম। কিন্তু প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ৰ কাহিনীভাগ কমেডিৰ কাহিনীতকৈ অধিক পাতল। ইয়াৰ কাহিনীত ধাৰাবাহিকতা পোৱা নাযায়। জীৱনৰ কোনো এটা লঘু দিশহে প্ৰহসনত উপস্থাপন কৰা হয়। কমেডিৰ আবেদন হ'ল শ্ৰাব্য আৰু বৌদ্ধিক কিন্তু, প্ৰহসনৰ আবেদন হ'ল চাক্ষুষ আৰু ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য।

কমেডি আৰু প্ৰহসন (ফাৰ্চ) – এই দুয়োবিধ নাটকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হ'ল হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰা। তথাপিও ইয়াৰ মাজতো পাৰ্থক্য বিদ্যমান। কমেডিৰ হাস্যৰসে পাতল আৰু উচ্ছৃংখল দিশটো সামৰি নলয়। কিন্তু প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ৰ হাস্যৰসত উচ্ছৃংখল আৰু অতিৰঞ্জিত ঘটনাকো সামৰি ল'বলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নহয়। বৰঞ্চ, ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যৰ অতিৰঞ্জন আৰু উত্তেজনাপূৰ্ণ সংলাপৰ পৰাই প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ৰ হাস্যৰসৰ উৎপত্তি হয়।

কমেডিৰ মাজেৰে উপস্থাপিত নাটকীয় পৰিবেশ সস্তীয়া প্ৰকৃতিৰ নহয়। কমেডিয়ে বাহ্যিকতাতে আবদ্ধ নাথাকি অন্তৰ্মুখিতাৰ প্ৰতিও লক্ষ্য কৰে। প্ৰহসনত পৰিবেশ পাতল হোৱা হেতুকে ই অন্তৰাত্মাত প্ৰবেশ কৰিবলৈ সুবিধা নাপায়।

আকৌ প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ত চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীৰ বিকাশ নঘটে। কিন্তু, কমেডিত চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীৰ বিকাশ নঘটে বুলি ক'ব নোৱাৰি আৰু চৰিত্ৰবিলাকো একেবাৰে

সমাজৰ নিম্নখাপৰ ব্যক্তি নহয়। কিন্তু, প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ৰ চৰিত্ৰ বজাৰৰ সস্তীয়া শ্ৰেণীৰো হ'ব পাৰে। কমেডিৰ চৰিত্ৰত সাধাৰণ বিশ্লেষণ থাকে কিন্তু প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ত নাথাকে।

কমেডিৰ চৰিত্ৰত সামান্য হ'লেও যিদৰে গভীৰতা থাকে সেইদৰে, সংলাপসমূহৰো কিছু গভীৰতা নথকা নহয়। কিন্তু প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ৰ সংলাপত গভীৰতা নাথাকে। সস্তীয়া চৰিত্ৰৰ মুখত গভীৰ সংলাপে শোভা নাপায়। লঘু সংলাপৰ জৰিয়তে সহজে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিব পাৰি। প্ৰহসনৰ সংলাপ অতিৰঞ্জিত আৰু অস্বাভাৱিক।

অসমীয়া ভাষাত ৰচিত প্ৰহসনসমূহে সমাজৰ বিভিন্ন দিশৰ পৰা বিষয়বস্তু সংগ্ৰহ কৰে। সামাজিক বিষয়বস্তুৰ লগতে অতিৰঞ্জিত অবাস্তৱ কথাৰ সংযোজনেৰে এটি অবাঞ্চিত পৰিবেশো সৃষ্টি কৰে। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত কমেডি আৰু প্ৰহসনৰ পাৰ্থক্য নিৰূপণ কৰা অতি কঠিন। নাট্যকাৰে কোনো এটা বিষয় আগত ৰাখি বা লক্ষ্য কৰি প্ৰহসন বা কমেডি ৰচনা কৰা দেখা নাযায়। সেয়ে শৈলেন ভৰালীয়ে *নাটক আৰু অসমীয়া নাটক* নামৰ গ্ৰন্থত এইবুলি মন্তব্য কৰিছে – "*কমেডি আৰু প্ৰহসনৰ পাৰ্থক্যৰ সীমাৰেখা সদায় অস্পষ্ট।*"

প্ৰহসন ৰচনাৰ পৰিবেশ আৰু উদ্দেশ্য

সকলো ক্ষেত্ৰত একোটা পৰিবেশৰ যে অতি প্ৰয়োজন সেই কথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। এখন সুস্থ সবল সমাজ গঢ়িবলৈ এটি ভাল সুস্থ পৰিবেশৰ প্ৰয়োজন। বেয়া পৰিবেশত জন্মগ্ৰহণ কৰা শিশু এটিয়ে সাধাৰণতে বেয়া আচাৰ-ব্যৱহাৰেই শিকিব। সেয়ে ক'ব পাৰি যে, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, খেল-ধেমালি, পঢ়া-শুনা, সাহিত্য-চৰ্চা আদিৰ বাবেও উপযুক্ত পৰিবেশৰ প্ৰয়োজন। এই সম্পৰ্কে এটি আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল।

সংস্কৃত নাট্য সাহিত্যৰ প্ৰহসনসমূহত সিবিলাকৰ ৰচিত সময়ৰ সমাজ-জীৱনৰ এখন প্ৰতিচ্ছবি দেখিবলৈ পোৱা যায়। সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক পৰিবেশেও প্ৰহসন ৰচনাত উদ্গনি যোগাইছিল। প্ৰহসনৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰা। তাৰ মাজতে ব্যংগাত্মক ভাবক গৌণভাৱে স্থান দিয়া যায়। এই ব্যংগাত্মক দিশ হ'ল সমাজৰ ব্যক্তি বিশেষৰ দোষ-ত্ৰুটিক গৌণভাৱে স্থান দিয়া। প্ৰহসনসমূহৰ বিষয়বস্তু অনুসৰি ইয়াক সংস্কৃত নাট্য সাহিত্যৰ আলোচকসকলৰ এচামে দুটা আৰু আন এচামে তিনিটা ভাগত বিভক্ত কৰা দেখা যায়। এই বিষয়ে ইতিমধ্যে আলোচনা কৰা হৈছে।

অধিকাংশ প্ৰহসনতেই একো একোটা সামাজিক পৰিবেশ দেখিবলৈ পোৱা যায়। সমাজখনত দেখিবলৈ পোৱা কুকাৰ্য, কুসংস্কাৰ, অন্ধবিশ্বাস, মানুহৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ, অসংগতিপূৰ্ণ কথা আৰু কাম – এনেবোৰ কাৰ্যই লেখকসকলক বিভিন্ন

ধৰণৰ সাহিত্য, যেনে – গদ্য, পদ্য, নাটক আদি ৰচনা কৰিবলৈ অনুপ্ৰাণিত কৰি আহিছে। কিছুমান প্ৰহসনে বাহ্যিক গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ আড়ম্বৰৰ অন্তৰালত অন্তঃসাৰশূন্য ফোপালা মনোবৃত্তিৰ কথাও উদঙাই দেখুৱাইছে। নতুন পৰিবেশ আৰু পৰিৱৰ্তনৰ সৈতে খাপ খুৱাবলৈ অপাৰগ হোৱা সমাজখনক লৈও ভিন্ ভিন্ দিশেৰে লেখক-সাহিত্যিকসকলে ৰচনা কৰা দেখা যায়। গ্ৰীক জাতিৰ ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক বিশৃংখলতাই Middle Comedy আৰু New Comedy-ৰ সৃষ্টিত যথেষ্ট অৰিহণা· যোগাইছিল। ঠিক তেনে এটা পৰিৱেশতেই Restoration Comedy-ৰো জন্ম হৈছিল।

উনৈশ শতিকাত অসমীয়া সমাজ জীৱনত এক বিশৃংখল পৰিবেশৰ সৃষ্টি হৈছিল। সেই সময়ৰ সামাজিক পৰিবেশক লৈ এচাম সাহিত্যিক-লেখকে বিভিন্ন সাহিত্য, যেনে – গল্প, উপন্যাস, নাটক আদি ৰচনা কৰিবলৈ ধৰিলে। ১৮২৬ চনত হোৱা ইয়াণ্ডাবু সন্ধি অনুসৰি অসমৰ শাসনভাৰ ইংৰাজৰ হাতলৈ গ'ল। শাসন-কাৰ্য পৰিচালনা কৰিবলৈ ইংৰাজসকলে বংগদেশৰ পৰা এচাম অনা-অসমীয়া মানুহ অসমলৈ লৈ আহিল। এইচাম মানুহে অসমৰ অসমীয়া ভাষাটোক আঁতৰাই তাৰ ঠাইত বঙলা ভাষাটো প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ পোষকতা কৰিলে। ফলস্বৰূপে মানৰ আক্ৰমণৰ বৰ বিহ মাৰ নৌযাওঁতেই পুনৰ ভাষা সমস্যাই দেখা দিলে। এচাম অসমীয়া স্বাৰ্থলোভী মানুহে নিজৰ লাভৰ বাবে স্বজাতিৰ ভাই-বন্ধুক অত্যাচাৰ কৰি বিদেশী শাসক গোষ্ঠীক সহায় কৰিবলৈ ধৰিলে। চাহ উদ্যোগৰ পত্তনেও অসমীয়া সামাজিক জীৱন-যাত্ৰাত যথেষ্ট প্ৰভাৱ পেলাইছিল। অসমীয়া মানুহে কানি বৰ বিহকে অমৃত বুলি গ্ৰহণ কৰি অধঃপতনৰ পথ বাছি ল'লে। অসমীয়া মানুহৰ মনত অসমীয়া আচাৰ-ব্যৱহাৰ, কথা-বতৰা, আদৰ-কায়দাৰ প্ৰতি অনীহা জন্মিল। এইবিলাকৰ প্ৰভাৱতেই ব্যক্তি আৰু সমাজৰ দোষ-ত্ৰুটি আৰু অসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্য-কলাপে সমাজত গা কৰি উঠিল। তেনে এটা পৰিবেশত পৰি অসমীয়া সাহিত্যিক, নাট্যকাৰসকলে ব্যংগভাৱে বিভিন্ন সাহিত্য, গল্প, উপন্যাস, নাটক আদি ৰচনা কৰিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল। তাৰ নিদৰ্শন হ'ল হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱাভাতুৰী* (১৮৬১)। তাৰ পিছতেই ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ *বঙাল-বঙালনী*ৰ নাম ল'ব পাৰি। এনেদৰে তেনে এটা পৰিবেশৰ পৰাই অসমীয়া প্ৰহসনমূলক নাটক ৰচনাৰ শুভাৰম্ভ হ'ল।

'*অৰুণোদই* যুগ'ৰ পাছতেই অসমীয়া সাহিত্যত ৰমন্যাস যুগৰ সূচনা হয়। এই যুগত অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যই ন-কৈ ঠন ধৰি উঠিল। হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, গুণাভিৰাম বৰুৱা আদিৰ লগত পাশ্চাত্যৰ ইংৰাজী শিক্ষা লাভ কৰা এচাম অসমীয়া ডেকাই

অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতিৰ হকে উঠি-পৰি লাগিল। সেই সময়ছোৱাতে এচাম অসমীয়া ডেকা উচ্চ শিক্ষাৰ বাবে কলিকতালৈ গৈছিল। এইচাম অসমীয়া ছাত্ৰই 'অসমীয়া সাহিত্য চ'ৰা' (Assamese Literary Society) স্থাপন কৰিছিল। এই অনুষ্ঠানটি কালৰ বুকুত জাহ যাবলৈ লওঁতেই ১৮৮৮ চনত 'অসমীয়া ভাষা উন্নতি সাধিনী সভা' নামৰ আন এটি অনুষ্ঠান তেওঁলোকেই স্থাপন কৰিছিল। এই সভাৰ জৰিয়তে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ প্ৰকাশৰ বাবে *জোনাকী* নামৰ এখন আলোচনী প্ৰকাশ কৰাৰ ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰা হয় । এই *জোনাকী*তেই অসমীয়া মানুহে যিয়ে যিদৰে পাৰে তেনেদৰে সাহিত্য ৰচনা কৰাত মনোনিবেশ কৰিলে আৰু লেখাবিলাকক *জোনাকী*ৰ পাতত প্ৰকাশ কৰাৰো ব্যৱস্থা কৰা হ'ল। অসমীয়া সাহিত্যৰ এনে ধৰণৰ আলোচনীৰ পাততেই প্ৰথমতে প্ৰহসন প্ৰকাশ পাইছিল।

প্ৰহসনৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হৈছে দৰ্শকক অৱসৰ বিনোদন দিয়া। মানুহৰ জীৱনটোত ব্যস্ততা বাঢ়ি গৈছে। মানুহৰ অভাৱ যিমানে বাঢ়ি আহিছে সিমানেই জীৱনটোতো ব্যস্ততা আহি পৰিছে। এই ব্যস্ততাৰ মাজৰ পৰা অলপমান সময় হ'লেও অৱসৰ ল'বলৈ সকলোৱে বিচাৰে। ব্যস্ততাৰে ভৰা মনটোক অলপ সকাহ দিবলৈ সকলোৰে মন যায়। প্ৰহসনৰো উদ্দেশ্য হ'ল মানুহক আনন্দ দান কৰা। অৱশ্যে তাৰ মাজতে সমাজ, ব্যক্তি আদিক সমালোচনা কৰা আদিও ইয়াৰ গৌণ উদ্দেশ্য নোহোৱা নহয়।

সংস্কৃত *দশৰূপক*ৰ ভিতৰত জনপ্ৰিয় ৰূপক হ'ল প্ৰহসন। ইয়াৰ প্ৰধান ৰস হ'ল হাস্যৰস। কিন্তু হাস্যৰসৰ লগতে প্ৰহসন লেখকসকলে এচাম বেদ-বিৰোধী লোকক অতি তীব্ৰভাৱে আক্ৰমণ কৰা প্ৰহসনো পোৱা যায়। বিশুদ্ধ প্ৰহসনত বিমল হাস্যৰস পোৱা যায়। কিন্তু ইয়াৰ বাহিৰে সংকীৰ্ণ প্ৰহসন আৰু বিকৃত প্ৰহসনে সমাজ বা ব্যক্তি বিশেষৰ মাজত দেখিবলৈ পোৱা ব্যাধিবোৰৰ কথা উদঙাই দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰা দেখা যায়।

পাশ্চাত্য নাট্য সাহিত্যত প্ৰহসনে (ফাৰ্চ) একমাত্ৰ আনন্দ দিয়ে বুলিলে এৰিষ্ট'ফেনিচৰ দিনৰ তীব্ৰ ব্যংগই স্থান লাভ নকৰাকৈ থকা নাছিল। হাস্যৰসৰ মাজেৰে সেই সময়ৰ সমাজখনত দেখিবলৈ পোৱা ব্যাধিবোৰক স্বকীয় চিন্তা-চৰ্চাৰে নাট্যকাৰসকলে তীব্ৰ ভাষাৰে সমালোচনা কৰিছিল। আন এচাম নাট্যকাৰে বাস্তৱ সমাজ-জীৱনৰ কথা সামৰি কাকো ক'তো আঘাত নকৰাকৈ দৰ্শক বা শ্ৰোতাক আনন্দ দিয়াটোৱে প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য বুলি গণ্য কৰে।

সমাজৰ বা ব্যক্তি বিশেষক আনন্দ দিয়াৰ বাবে চৰিত্ৰ অৰ্থাৎ অভিনেতাবিলাকে

মুখা ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। কেতিয়াবা লেখকে চৰিত্ৰৰ নামেৰে প্ৰহসনৰ নামকৰণ কৰাও দেখা যায়। লেখকসকলে ভিন্ ভিন্ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি প্ৰহসন ৰচনা কৰি আছে আৰু ভৱিষ্যতলৈও কৰি থাকিব। বিসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্য-কলাপৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে যদি হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰি দৰ্শকক আনন্দ দান কৰিব বিচাৰে, তেন্তে তেনে প্ৰহসন (ফাৰ্চ) হৈ পৰে ব্যংগাত্মক আৰু যেতিয়া নাট্যকাৰ মাত্ৰ দৰ্শকক হাঁহিৰ খোৰাক যোগোৱাতে ব্যস্ত থাকে তেতিয়া তেনে প্ৰহসন (ফাৰ্চ)ক বিমল হাস্য-ৰসাত্মক বুলি কোৱা হয়।

অসমীয়া প্ৰহসনৰো উদ্দেশ্য হাস্যৰস সৃষ্টি কৰা হ'লেও তাৰ মাজতে ব্যংগভাবো প্ৰৱেশ নকৰাকৈ থকা নাই। অসমীয়া নাট্যকাৰেও অস্বাভাৱিক পৰিবেশ আৰু পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে ব্যংগাত্মক দিশেৰেও প্ৰহসন ৰচনা কৰিছে। প্ৰহসনসমূহত সমাজ-জীৱন বা ব্যক্তি বিশেষৰ বিসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্য-কলাপ হাস্য-ব্যংগ দিশেৰে দৰ্শকৰ সন্মুখত উপস্থাপন কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হয়। এই কথা সৰ্বজন জ্ঞাত যে, এটা জাতিৰ জীৱন-যাত্ৰাৰ গতি নিৰ্ণয়ত সাহিত্যই বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। সাহিত্যই জাতীয় জীৱনৰ আচল চিনাকি, সাহিত্যই জাতিৰ প্ৰকৃত জীৱন, সাহিত্য অবিহনে কোনো এটা জাতিৰ অস্তিত্ব নাই। নাটকেই সাহিত্যৰ আটাইতকৈ উল্লেখনীয় ভাগ। ই হ'ল পৰিবেশ্য কলা। এই কলাক একেলগে বহু দৰ্শকে সংগবদ্ধভাৱে উপভোগ কৰিব পাৰে। প্ৰহসনত উপস্থাপন কৰা বিষয়সমূহে দৰ্শকসকলৰ মনত সমাজ-জীৱন বা ব্যক্তিগত জীৱনত হৈ থকা বা কৰি থকা বিসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্যবোৰৰো প্ৰতিক্ৰিয়া সৃষ্টি কৰে আৰু সহজে সিবোৰ বোধগম্যও হয়। ফলস্বৰূপে বিপথগামী সমাজখনক ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে দৰ্শকৰ মনত চিন্তাৰ উদ্ৰেক হয়। হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই ***কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন*** নামৰ প্ৰহসনখনৰ জৰিয়তে সেই সময়ৰ সমাজৰ এটা বিসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্য দাঙি ধৰিছে। সেইদৰে ***বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী*** নামৰ উপন্যাস এখনো একে ভাবেৰে ৰচনা কৰিছে। অসমীয়া প্ৰহসনৰ প্ৰায়বিলাকতে ধেমালিৰ চলেৰে সমাজখনত দেখিবলৈ পোৱা দোষ-ত্ৰুটিবোৰ দেখুৱাই দি তাক নিকা কৰাৰ উদ্দেশ্য নিহিত আছে।

অসমীয়া প্ৰহসনৰ আদিপৰ্ব : (উনবিংশ শতাব্দীৰ দ্বিতীয়াৰ্ধৰ প্ৰহসন)

মধ্যযুগীয় অসমৰ নাট্য সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীৰ শুভাৰম্ভ ঘটে শঙ্কৰদেৱ, মাধৱদেৱ আৰু তেওঁলোকৰ শিষ্য-প্ৰশিষ্যসকলৰ দ্বাৰা ৰচিত অংকীয়া নাটকৰ দ্বাৰা। সময় গতিশীল। সমাজখনো গতিশীল দৰ্শনত বিশ্বাসী । এই গতিশীলতাই সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ মাজলৈ পৰিৱৰ্তন আৰু পৰিৱৰ্ধন আনিলে। মঞ্চ জগতখনলৈও পৰিৱৰ্তন আহিল। ন-পুৰণিৰ সংযোগ কালত নাট্য জগতত এক কক্‌বকনি উঠিল। নাট্য জগতত হোৱা

এনে পৰিৱৰ্তনৰ উৎসসমূহৰ বিষয়ে এটি চমু আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল।

পটভূমি

উনবিংশ শতাব্দীত হোৱা মানৰ আক্ৰমণৰ ফলত অসমত এক অদ্ভুত পৰিৱৰ্তন ঘটিল। মানৰ অমানুষিক অত্যাচাৰত অসমৰ ৰাজনৈতিক, সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক দিশত বাৰুকৈয়ে হেঁচা পৰিল। ১৮২৬ চনৰ ইয়াণ্ডাবু সন্ধি অনুসৰি অসমৰ ভাগ্যচক্ৰৰ পৰিৱৰ্তন ঘটিল, অৰ্থাৎ অসম ইংৰাজৰ শাসনাধীন হ'ল। ইংৰাজৰ শাসনে অসমৰ ছশ বছৰীয়া আহোম ৰাজত্বৰ অন্ত পেলালে। কিন্তু, সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ বাদে এচাম ডা-ডাঙৰীয়াই ইংৰাজৰ শাসনক সহজভাৱে মানি ল'ব পৰা নাছিল। বিদেশী শাসক গোষ্ঠীয়ে এফালে তেওঁলোকৰ বাহুবলেৰে শান্তিৰ পৰিবেশ ৰচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে আৰু আনফালে স্বকীয় আধিপত্য বিস্তাৰৰ ওপৰতো সমানে মনোনিবেশ কৰিলে।

ইংৰাজ শাসকগোষ্ঠীয়ে শাসন কাৰ্য পৰিচালনা কৰিবলৈ এচাম অনা-অসমীয়া মানুহ অসমলৈ লৈ আহিল। ইয়াৰে অধিকাংশই আছিল বংগভাষী লোক। এইচাম নপতা ফুকনে গোঁজেই গছ হোৱাৰ দৰে হ'ল। তেওঁলোকে অসমৰ অসমীয়া ভাষাক বঙলা ভাষাৰ অপভ্ৰংশ বুলি ইংৰাজ শাসকগোষ্ঠীক বুজাই দিলে। সেই মৰ্মে শাসকগোষ্ঠীয়ে অসমৰ স্কুল, অফিচ, কাছাৰী আদিত অসমীয়া ভাষাৰ পৰিৱৰ্তে বঙলা ভাষা প্ৰৱৰ্তনৰ নিৰ্দেশ জাৰি কৰিলে। মানৰ আক্ৰমণৰ গাৰ বিষ মাৰ নাযাওঁতেই অসমীয়া জাতিয়ে আন এক অভাবনীয় মনোকষ্টত ভুগিবলগীয়াত পৰিল। ইংৰাজৰ শাসনৰ পৰা অসমৰ জনসাধাৰণে যি সামান্যতম শিক্ষা, সাহিত্য আদি চৰ্চাৰ পৰিবেশ সৃষ্টি হ'ব বুলি আশা কৰিছিল তাকো শাসক আমোলাগোষ্ঠীয়ে মষিমূৰ কৰিলে। ফলস্বৰূপে ১৮৩৬ চনৰ পৰা ১৮৭৩ চনলৈকে প্ৰায় দুকুৰি বছৰ কাল অসমত বঙলা ভাষাই চলি থাকিল। সেই বাবে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতি বহু পিছ পৰি থাকিবলগীয়াত পৰিল।

১৮৩৬ চনত সাত সাগৰ তেৰ নদী সিপাৰৰ পৰা আমেৰিকাৰ মিচনেৰীসকলে খ্ৰীষ্ট ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ হকে অসমৰ বুকুত ভৰি দিলেহি। পুনৰ অসমীয়া মানুহৰ অন্তৰত আন এক নতুন আশাৰ সঞ্চাৰ হ'ল। মিচনেৰীসকলে ধৰ্মপ্ৰচাৰ কৰিবলৈ লওঁতে এটি কথা চকুত পৰিল। তেওঁলোকে অনুমান কৰিব পাৰিলে যে, মানুহবিলাকে কয় এটা ভাষা আৰু লিখিত কাৰ্যত ব্যৱহাৰ কৰে আন এটা ভাষা। কথিত ভাষাটোৱেই যে অসমীয়া মানুহৰ প্ৰকৃত ভাষা তেওঁলোকে সহজে অনুমান কৰিব পাৰিলে। সেইবাবে মিচনেৰীসকলে অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতিৰ হকে চিন্তা-চৰ্চা কৰিবলৈ ধৰিলে আৰু তাৰ

বাবে বিভিন্ন ধৰণৰ বিহিত ব্যৱস্থা হাতত ল'লে। মিচনেৰী আৰু অসমীয়া সচেতন মহলৰ প্ৰচেষ্টাত ১৮৭৩ চনত অসমীয়া ভাষা পুনৰ স্কুল আৰু অফিচ-আদালতৰ মাধ্যম ৰূপে প্ৰচলিত হ'ল। ভাষাৰ লগে লগে অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিয়েও প্ৰাণ পাই উঠিল। তাৰ লগে লগে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যও ন ন সাজেৰে আহি অসমৰ মঞ্চত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হ'ল। নাটকৰ নতুন কলা-কৌশল কিদৰে অসমৰ মঞ্চ জগতখনত প্ৰবেশ কৰিলে তাৰে কেইটামান কাৰণ তলত উল্লেখ কৰা হ'ল।

পৰিৱৰ্তনৰ কাৰণ

ক) সেই সময়ছোৱাত অসমৰ বাবে উচ্চ শিক্ষাৰ ঠাই আছিল কলিকতা। অসমীয়া ডেকাচামে কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা ল'বলগীয়া হোৱাত ইংৰাজী শিক্ষাৰ লগতে ইংৰাজী আৰু বঙলা ভাষা-সাহিত্য সংস্কৃতিৰ লগত ভালকৈ পৰিচয় ঘটিল। সেই ভাব-আদৰ্শৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ তেওঁলোকে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতি অৰ্থে ভিন ভিন সাহিত্য ৰচনা কৰিবলৈ ধৰিলে।

খ) শাসনৰ সুবিধাৰ্থে ইংৰাজসকলে ১৯১১ চনলৈকে অসমক পূৰ্ববংগৰ ভিতৰুৱা ৰাজ্য কৰি ৰাখিছিল আৰু জীৱিকাৰ অৰ্থে নামনি অসমৰ এচাম মানুহ বংগদেশলৈ প্ৰায়ে গৈছিল। সেইসকলৰ অধিকাংশই আছিল যাজক সম্প্ৰদায়ৰ লোক। তাৰ বাবে দিনচেৰেক বংগদেশত থাকিবলগীয়া হৈছিল। ফলত সেই সমাজৰ-ভাষা-সাহিত্য সংস্কৃতিৰ লগত তেওঁলোকৰ পৰিচয় ঘটিছিল।

গ) অসম চাহ শিল্পৰ বাবে প্ৰখ্যাত। চাহ বনুৱাবিলাক প্ৰায়ে বিহাৰ, উৰিষ্যা, মধ্যপ্ৰদেশ আদিৰ লোক। তেওঁলোকৰ অসমীয়া ভাষাৰ জ্ঞান একেবাৰে নাছিল। তেওঁলোকৰ অৱসৰ বিনোদনৰ বাবে মালিকসকলে অনা-অসমীয়া গান-বাজনা, যাত্ৰা আদি অসমৰ বাহিৰৰ পৰা আনিছিল।

ঘ) অসম এখন তীৰ্থস্থানৰ পুণ্যভূমি। কামাখ্যা, হাজো, বশিষ্ঠ আদি তীৰ্থস্থান দৰ্শন কৰিবলৈ অসমৰ বাহিৰৰ পৰা বহু যাত্ৰী অসমলৈ আহিছিল। যাতায়াতৰ সুবিধা থকাৰ বাবে অসমৰ লৈতে ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন ঠাইৰ মানুহৰ যাতায়াত ঘটিছিল।

ঙ) ইংৰাজ শাসকসকলে শাসনভাৰ লোৱাৰ দিনৰে পৰা অসমৰ শিক্ষানুষ্ঠানবোৰত কম-বেছি পৰিমাণে ব্যৱহৃত ইংৰাজী ভাষাই গা কৰি উঠিছিল। এই নতুন সোৱাদ ল'বলৈ উঠি অহা ডেকাচাম বৰ আগ্ৰহী আছিল। লুকাই -চুৰকৈ হ'লে ইংৰাজী ভাষা শিক্ষাৰ কথা সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত পোৱা যায়।

এনেবোৰ কাৰণতেই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিত পৰিৱৰ্তনৰ এক ব্যাপক খলকনি উঠিছিল।

উদ্দেশ্য

অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ দুৰৱস্থালৈ লক্ষ্য কৰি এচাম অসমীয়া শিক্ষিত ডেকাই ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতিৰ কল্পে ভিন্ ভিন্ প্ৰকাৰৰ সাহিত্য সৃষ্টি কৰিবলৈ আগভাগ হৈছিল।

ইংৰাজৰ শাসনকালত অসমৰ এচাম জাতিদ্ৰোহীয়ে জাতীয়তাবাদৰ কথা পাহৰি নিজৰ পেট ভৰোৱাত ব্যস্ত থাকি শাসকগোটৰ হৈ কাম কৰিবলৈ ল'লে। এইচাম লোকৰ কাৰ্য-কলাপক লৈ এচাম লেখকে সাহিত্য ৰচনা কৰিবলৈ ধৰিলে। কোনোৱে গল্প-উপন্যাস কোনোৱে নাট ৰচনা কৰিবলৈ ল'লে। লেখকসকলৰ উদ্দেশ্য হ'ল যিসকলে বিপথে গতি কৰি স্বজাতিক পোতা-শালত পেলাইছে তেওঁলোক উভতি আহক আৰু আনবোৰে যাতে সেই সমাজবিৰোধী কাৰ্যত লিপ্ত নহয়। এনে ধৰণৰ কিছুমান উদ্দেশ্য আগত ৰাখিয়ে নাট্যকাৰসকলে নাট ৰচনা কৰা বুলিব পাৰি। এই ব্যক্তিসকলৰ প্ৰচেষ্টাৰ অন্তৰালত শিক্ষিত ব্যক্তি বিশেষৰ জাগ্ৰত চেতনা আৰু সমাজ জীৱনক সুগমে পৰিচালনাৰ লক্ষ্যও আছিল। ইংৰাজসকল অহাৰ পিছত আমাৰ অসমীয়া সমাজ জীৱনত এনেকুৱা কিছুমান পৰিৱৰ্তন ঘটিল যে সেইবোৰ সচেতন ব্যক্তিৰ চকুত বিজতৰীয়া আৰু হাস্যকৰ বুলি সহজে ধৰা দিলে। সমাজৰ এনে কেতবোৰ অৱস্থাক লৈ কিছু প্ৰহসন ৰচিত হ'ল। এই প্ৰহসনবিলাকৰ উদ্দেশ্য হ'ল সামাজিক পৰিৱৰ্তনৰ কুফল প্ৰদৰ্শন কৰা। আনহাতে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতিৰ উদ্দেশ্যও সাঙুৰ খাই আছিল। এনে ধৰণৰ এটা পৰিৱেশ আৰু পৰিস্থিতিৰ মাজতেই নাট্যকাৰসকলে প্ৰহসন শ্ৰেণীৰ নাটক ৰচনা কৰিছিল। সেইবাবে কিছুমানে এই শ্ৰেণী নাটকক সামাজিক নাট বুলিও ক'ব খোজে। কিছুমান প্ৰহসনত সমাজ জীৱন বা ব্যক্তি জীৱনৰ এটি-দুটি দোষ-ত্ৰুটিক কেতিয়াবা সাধাৰণভাৱে কেতিয়াবা তীব্ৰভাৱে ব্যংগ কৰা দেখা যায়। সেইবাবে ইয়াক সহজে সামাজিক নাট বুলিব নোৱাৰি।

পূৰ্বৰ অসমীয়া নাটত যি ৰস বা ৰচনাৰীতি আছিল সিবিলাক পৰিহাৰ কৰি নাট্যকাৰসকলে পাশ্চাত্য আৰু চিন্তা-চৰ্চা, ধ্যান-ধাৰণা আৰু নতুন কলা-কৌশল গ্ৰহণ কৰি নতুন ৰূপত নাট ৰচনা কৰিবলৈ ল'লে। পোৰাণিক আখ্যান আদিক নাট্য ৰূপ দিয়া কাৰ্য পৰিহাৰ কৰি বাস্তৱ সমাজ জীৱনত ঘটি থকা ঘটনাৰ পৰা বিষয়বস্তু সংগ্ৰহ কৰিবলৈ ধৰিলে। সমাজ জীৱনক কিদৰে সৎ ৰূপে পৰিচালনা কৰিব পাৰি তাকে লৈ নাট্যকাৰসকলে নাট ৰচনা কৰিবলৈ ধৰিলে। গতিকে দেখা যায় যে, প্ৰাচীন অৰ্থাৎ অংকীয়া নাট আৰু আধুনিক নাটৰ মাজত যথেষ্ট পাৰ্থক্য বিদ্যমান। প্ৰাচীন নাট প্ৰায়ে আদৰ্শৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত কিন্তু আধুনিক নাটক বা প্ৰহসনসমূহ প্ৰায়ে বাস্তৱৰ ওপৰত

প্ৰতিষ্ঠিত। ভাৰতীয় দৰ্শনৰ মতে সত্যৰ সদায় জয়। জীৱনটো অত্যন্ত দুখ-কষ্টৰ মাজেৰে অতিবাহিত কৰিও যি সত্য পথৰ পৰা বিচলিত নহয় তেনে ব্যক্তিয়ে জীৱনৰ অন্তিম কালত হ'লেও বিজয়ৰ মাল্য লাভ কৰিব। কিন্তু আধুনিক নাটে এনে ধৰণৰ কথা মানি লববলৈ টান পায়। সৎ বা মহৎ লোকেও গোটেই জীৱন দুখ-দৈন্যৰ মাজেৰে অতিক্ৰম কৰি জীৱন নাটৰ সামৰণি পেলাবলগীয়াও হ'ব পাৰে। আকৌ অসৎ প্ৰকৃতিৰ লোকেও গোটেই জীৱন সুখ-অনন্দত কটাব পাৰে। অৱশ্যে প্ৰহসনে ইবিলাকৰ উপৰিও অবাস্তৱ আৰু অতিৰঞ্জিত কাহিনীকো সামৰি লোৱা দেখা যায়।

বিভিন্ন কাৰণত সমাজলৈ বিপৰ্যয় আহিব পাৰে। মানুহৰ অসৎ আচাৰ-ব্যৱহাৰ, বিসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্য, কাম আৰু কথাৰ সম্পৰ্ক বিহীনতা, ফোপোলা আভিজাত্য, ন-পুৰণিৰ মাজত থকা বিভেদ আদি এনেবোৰ বিষয় আধুনিক নাট বা লঘু ৰচনাত দেখিবলৈ পোৱা যায়। তেনে কিছুমান সামাজিক বিপৰ্যয়ৰ কথাই উনবিংশ শতাব্দীৰ অসমীয়া প্ৰহসনসমূহত ঠাই পাইছে। এইটো শতাব্দীৰ ভিতৰত ৰচিত প্ৰহসনৰ সংখ্যা তেনেই কম। এই কালছোৱাত প্ৰাপ্ত প্ৰহসনসমূহৰ বিষয়ে এটি আলোচনা দাঙি ধৰা হ'ল।

উনবিংশ শতাব্দীৰ প্ৰহসন

উনবিংশ শতব্দীত ৰচিত মাত্ৰ পাঁচখন অসমীয়া প্ৰহসন পোৱা যায়। সেইকেইখন হৈছে, হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন* (১৮৬১), ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ *বঙাল-বঙালনী* (১৮৭১), লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ *লিটিকাই* (১৮৮৯), দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ *মহৰী* (১৮৯৬) আৰু পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ *গাওঁবুঢ়া* (১৮৯৭)।

কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত প্ৰথম প্ৰহসন। এই প্ৰহসনখন খণ্ড খণ্ডকৈ প্ৰকাশ পাইছিল বুলি বুৰঞ্জীয়ে কয় যদিও ক'ত, কেতিয়া কোনে প্ৰকাশ কৰিছিল সেই সম্পৰ্কে জানিব পৰা নাযায়। প্ৰহসনখন কিছু দীঘল, সাধাৰণতে ইমান দীঘল প্ৰহসন পোৱা নাযায়। চাৰি অংকীয়া প্ৰহসনখনত চৈধ্যটা দৃশ্য সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই প্ৰহসনখনত এটি অতি বাস্তৱ ঘটনা দাঙি ধৰিছে।

*কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন*ত এটি কাহিনী পোৱা যায়। কাহিনীভাগৰ কিছু গভীৰতা আছে। সেই সময়ত অসমীয়া মানুহৰ কানিৰ প্ৰতি আসক্তি আছিল, সেই কানিয়ে জীৱনলৈ ধ্বংস মাতি আনিছিল আৰু তাৰেই এখন বাস্তৱ প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰা হৈছে এই নাটখনত। প্ৰহসনখনত নিভাঁজ অসমীয়া গাঁৱলীয়া মানুহে ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাই প্ৰাণ পাই উঠিছে। কীৰ্ত্তিকান্ত আৰু চন্দ্ৰপ্ৰভাৰ চৰিত্ৰৰ মাজেৰে সাধাৰণভাৱে কৰুণ ৰস

ফুটি উঠিছে যদিও চৰিত্ৰ দুটিৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ সহানুভূতি নাজাগে। ইয়াৰ বাহিৰেও পদ্মপানি চৰিত্ৰটিৰ কাৰ্য-কলাপে হাস্যৰসৰহে উদ্ৰেক কৰিছে। প্ৰহসনৰ চৰিত্ৰ নিম্নমানৰ হোৱাৰ দৰে ইয়াতো তেনে চৰিত্ৰই দেখা যায়। প্ৰহসনখনৰ চৰিত্ৰসমূহ লোভী, ভণ্ড - তপস্বী; ইহঁতৰ কাৰোৰে প্ৰতি দৰ্শকৰ সহানুভূতি নাজাগে। সংলাপসমূহ নাট্যকাৰে চৰিত্ৰৰ উপযোগীকৈ প্ৰয়োগ কৰিছে। ফলত দৰ্শকে হাস্যৰসত ডুব যাবলৈ বাধ্য হৈছে। *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তনৰ* প্ৰকাশকেও নিজেই কৈছে, –

> *"কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন আধুনিক ঠাঁচত ৰচা অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰথম নাট আৰু প্ৰথম ব্যংগ ৰচনা"।*

এই শতাব্দীৰ দ্বিতীয়খন প্ৰহসন ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ *বঙাল-বঙালনী* (১৮৭১)। প্ৰহসনখন আঠোটা অংকত বিভক্ত এখন দীঘলীয়া প্ৰহসন। ইয়াত নাট্যকাৰে প্ৰকাৰান্তৰে ৰোগাক্ৰান্ত সমাজখনৰ প্ৰতিচ্ছবি এখনেই প্ৰকাশ কৰিছে। সেয়ে নাট্যকাৰে পাতনিত এইদৰে কৈছে - *"দেশৰ কোনো কোনো অনাচাৰ নিবৃত্তি হ'বৰ উদ্দেশ্যেৰে এই পুস্তিকাখন ৰচনা হ'ল।"*

বঙাল-বঙালনীৰ কাহিনীভাগ তেনেই সাধাৰণ। এটি অসামাজিক কাৰ্যকেই ইয়াত নাট্যকাৰে কাহিনী হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে। জীৱিকাৰ বাবে অহা বঙালী, মাৰোৱাৰী আদি লোকে নিজৰ ঠাইত ল'ৰা-ছোৱালী, তিৰোতা এৰি আহি বাহিৰত থকা সময়ছোৱাত নিজৰ কামনা-বাসনা চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ এগৰাকী ৰক্ষিতা যোগাৰ কৰি লয়। সুখেৰে দিন কেইটা পাৰ কৰিব বিচৰা দুই-এগৰাকী ছোৱালী বা তিৰোতাই জাত-পাত বিচাৰ নকৰি অন্য পুৰুষৰ আশ্ৰয় লোৱা দেখা যায়। নাটখনৰ তাভুলী নামৰ চৰিত্ৰটি হ'ল তাৰেই নিদৰ্শন। নাট্যকাৰে বিদেশী লোকৰ কুৎসিত ব্যৱহাৰ আৰু নীচকুলীয়া অসমীয়া নাৰীৰ ব্যভিচাৰী দিশটোকে এই প্ৰহসনখনত দাঙি ধৰিছে। তাভুলী, গদাই ঠাকুৰ আৰু ৰাম গোপালৰ মাজত হোৱা তৰ্ক-বিতৰ্ক, গালি-শপনি, অসৎ আচৰণ আৰু সংলাপৰ মান অতি নিম্নমানৰ। চৰিত্ৰ হিচাপে ইয়াৰ সংলাপসমূহ উপযুক্ত হোৱা বুলিব পাৰি। এনে ধৰণৰ সংলাপৰ দ্বাৰা সাধাৰণ অশিক্ষিত অজ্ঞানী লোককহে হাস্যৰসৰ যোগান ধৰিব। জ্ঞানী-গুণীজনে ইয়াৰ পৰা বিভৎস ৰসৰ সন্ধানহে পাব। সেয়ে সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই কৈছে, *"বঙাল বঙালনীত হাস্যৰসতকৈয়ো বিভৎস ৰস বা অশ্লীলতাইহে প্ৰাধান্য পাইছে।"* প্ৰহসনখনৰ চৰিত্ৰ আৰু সংলাপ অশিক্ষিত গাঁৱলীয়া সমাজৰ। ইয়াৰ ভাষা হ'ল গাঁৱলীয়া সমাজৰ মানুহে ব্যৱহাৰ কৰা আঁৰ-বেৰ নথকা ভাষা। প্ৰহসনখনত সমাজ সংস্কাৰৰ মনোভাব এটা আছে। সেয়ে প্ৰহসনখনক এখন ব্যংগাত্মক প্ৰহসন বুলি ক'ব পৰা যায়।

উনবিংশ শতাব্দীৰ তৃতীয়খন প্ৰহসন হ'ল লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ *লিটিকাই*। *লিটিকাই*ৰ ৰচনা আৰু প্ৰকাশৰ সময় সম্পৰ্কে মতভেদ আছে। হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই এইখন ১৮৮৯ চনত প্ৰকাশ হোৱা বুলিছে। গোবিন্দ প্ৰসাদ শৰ্মাই ১৮৮৯-৯০ চনত ৰচনা আৰু ১৯০১ চনত প্ৰকাশ পোৱা বুলিছে। আকৌ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই ১৮৪০ চনত প্ৰকাশ পোৱা বুলি কৈছে। *বেজবৰুৱা গ্ৰন্থাৱলী*ৰ মতে *লিটিকাই* প্ৰথমে প্ৰকাশ পায় *জোনাকী*ত, ১ম বছৰ ১৮৮৯ চনত আৰু পুথি আকাৰে প্ৰকাশ পায় ১৮৯০ চনত। গতিকে দেখা যায়, *লিটিকাই* যে উনৈশ শতিকাৰ প্ৰহসন সেইটো নিশ্চিত।

বেজবৰুৱাই ৰচনা কৰা প্ৰহসনকেইখনক দুটা ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি - (১) অনুকৃত আৰু (২) মৌলিক। যি কেইখন প্ৰহসনৰ ঘটনাৱাজি আনৰ গল্প বা কাহিনীৰ আলমত ৰচনা কৰা হৈছে তাক অনুকৃত আৰু স্বকীয় চিন্তা-চৰ্চাৰে ৰচনা কৰা কেইখনক মৌলিক বুলি কোৱা হৈছে। বেজবৰুৱাই কেইবাখনো প্ৰহসন ৰচনা কৰিলেও মাত্ৰ *লিটিকাই*খনহে পূৰ্ণাংগ, বাকীকেইখন এক অংকীয়া। সেইবাবে বাকীকেইখন প্ৰহসনৰ বিষয়ে অংকীয়া প্ৰহসনৰ সৈতে আলোচনা কৰা হ'ব।

*লিটিকাই*ৰ কাহিনীভাগ অনুকৃত অৰ্থাৎ সাধুকথাৰ পৰা লোৱা। ই পাঁচটা অংকত বিভক্ত। *লিটিকাই* লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ প্ৰথম প্ৰহসন। চতুৰ্থ অংকলৈকে গজমূৰ্খ ককাই-ভাইকেইটাৰ অস্বাভাৱিক আৰু বিসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্যকলাপে প্ৰহসনখনত বিশেষভাৱে ঠাই পাইছে। পঞ্চম অংকৰ পৰা প্ৰহসনখনে গতি সলনি কৰিছে। এইছোৱাত প্ৰতিশোধৰ মনোভাব তীব্ৰ হৈ উঠিছে আৰু পিছত তাকেই কাৰ্যত ৰূপায়ণ কৰিছে। নাট্যকাৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ চৰিত্ৰৰ অসামঞ্জস্যপূৰ্ণ আৰু অসংগতিপূৰ্ণ ব্যৱহাৰ আৰু কাৰ্য-কলাপক ইয়াত ঠাই দিছে। প্ৰহসনখনৰ চৰিত্ৰসমূহ নিম্ন মানৰ। এইটো কথা ঠিক যে, নাটকৰ চৰিত্ৰ যদি দৰ্শকতকৈ হীন শ্ৰেণী বা নিম্নমানৰ হয় তেতিয়া দৰ্শকৰ মনত এনেয়েও হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হয়। আনহাতে, যদি চৰিত্ৰবিলাক দৰ্শকতকৈ উচ্চ পৰ্যায়ৰ বুলি বোধ জন্ম হয়, তেতিয়া দৰ্শকৰ মনত শ্ৰদ্ধা আৰু বিস্ময় ভাবৰ উদ্ভৱ হয়। এই প্ৰহসনখনৰ ঘটনাটি অতিৰঞ্জিত। বাস্তৱত এনে ঘটনা পোৱা নাযায়। প্ৰহসনখনৰ সংলাপ নিম্নমানৰ, গাঁৱলীয়া হোজা মানুহৰ ভাষা। শব্দৰ ভুল উচ্চাৰণ, মহৎ গ্ৰন্থৰ ভুল উক্তি, আকস্মিক পৰিৱৰ্তন আদিয়ে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰাত বিশেষভাৱে সহায় কৰিছে। প্ৰহসনখনত ব্যংগ ভাবৰ ছিটিকনি বা আঁচোৰ পৰা দেখা নাযায়। ফলস্বৰূপে ইয়াত বিমল হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হৈছে। সেইবাবে বেজবৰুৱাৰ এইখনক সহজে প্ৰহসন বুলি ক'ব পাৰি।

দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ *মহৰী* প্ৰথম প্ৰহসন। এই প্ৰহসনখনৰ ৰচনা

কাল ১৮৯৩-৯৪ চন আৰু পুথি আকাৰে প্ৰকাশ পায় ১৮৯৬ চনত। এইখন উনবিংশ শতাব্দীৰ চতুৰ্থ প্ৰহসন। নাট্যকাৰ মজিন্দাৰ বৰুৱাই নিজেই প্ৰহসনখনৰ ৰচনাৰ উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে প্ৰকাশ কৰিছে যে, আন ভাষাৰ তুলনাত অসমীয়া ভাষাত ধেমেলীয়া নাটক তাকৰ। সেই অভাৱ দূৰ কৰিবলৈ তেওঁ *মহৰী* ধেমেলীয়া নাটক ৰচনা কৰি বিহুৰ বাবে ৰাইজৰ আগত থিয় কৰাইছিল। *মহৰী* প্ৰহসনখন তিনিটা অংকত বিভক্ত। অংকবিলাকত দৃশ্য বিভাজন আছে। প্ৰহসনখনৰ বিষয়বস্তুত মৌলিকতা বিদ্যমান।

*মহৰী*ৰ পটভূমি হ'ল উনবিংশ শতিকাৰ চাহ বাগিছা। প্ৰহসনখনত সেই সময়ৰ অসমীয়া মানুহৰ চৰিত্ৰৰ লগতে বিদেশী চাহাবসকলৰ চৰিত্ৰৰ কথাও অতি বাস্তৱভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। নাট্যকাৰে বাস্তৱ সমাজৰ কথাৰে মৌলিকভাৱে ৰচনা কৰা প্ৰহসনখনত আন প্ৰহসন বা নাটকৰ প্ৰভাৱ পৰা নাই। *মহৰী*ৰ মূল চৰিত্ৰ ভাবিৰাম। সামান্য ইংৰাজী শিক্ষাৰ জৰিয়তে সি ইংৰাজী জনাৰ পৰিদৰ্শিতা দেখুৱাবলৈ গৈ ইংৰাজী ভাষাৰ ভুলকৈ উচ্চাৰণ কৰিছে। ইয়াৰ বাহিৰেও তাৰ ধূৰ্তালি, নিৰ্বোধতা আদি দেখি হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হয়। সেইদৰে বিদেশী চাহাবৰ বিভৎসতা, অসংগতিপূৰ্ণ পৰিস্থিতি আদিয়েও স্থূল হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে। মাকৰী চাহাবৰ ৰক্ষিতা। তিৰোতা সেৰুৱা চাহাবক মাকৰীয়ে পাৰ্যমানে অবাইচ মাতেৰে গালি পাৰিছে যদিও চাহাবে নিজৰ কামনা-বাসনা চৰিতাৰ্থ কৰিবৰ বাবে সকলো নীৰৱে সহ্য কৰিছে। এনে ধৰণৰ নিম্ন-স্তৰৰ কথা-কাৰ্যই গাঁৱলীয়া দৰ্শকক আমোদ দিয়াটো স্বাভাৱিক। ভাষাগত বিকৃতি প্ৰহসনখনত বহুতো দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইবোৰেও হাস্যৰসৰ সৃষ্টিত অৰিহণা যোগাইছে। সেয়ে *মহৰী*খনক পুৰামাত্ৰাই প্ৰহসন বুলি ক'ব পাৰি। প্ৰহসনখনত কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ কোনোটোৱে বিকাশ ঘটা নাই। নাট্যকাৰে সংলাপসমূহ চৰিত্ৰৰ উপযোগীকৈ ব্যৱহাৰ কৰিছে। পৰিস্থিতি অনুসৰি চৰিত্ৰবিলাকে মুখা-মুখি হোৱা দেখা যায়। দুই-এটা সংলাপত ব্যংগভাবৰ আঁচোৰ লগা যেন হ'লেও প্ৰহসনখন ব্যংগাৰ্থক হোৱা বুলিব নোৱাৰি।

উনবিংশ শতিকাৰ শেষৰখন প্ৰহসন হ'ল *গাওঁবুঢ়া* (১৮৯৭)। পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই প্ৰহসনখনক পাঁচোটা অংকত বিভক্ত কৰিছে আৰু প্ৰতিটো অংকৰ মাজত কেইবাটাওকৈ দৃশ্য ৰচনা কৰিছে। অৱশ্যে নাট্যকাৰে ইয়াক দৃশ্য নুবুলি পট বুলি কৈছে। *গাওঁবুঢ়া*ত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন* আৰু মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ *মহৰী*ৰ প্ৰভাৱ পৰা বুলি ক'ব পাৰি। *মহৰী* আৰু *গাওঁবুঢ়া*ৰ বিষয়বস্তু প্ৰায় একেই বুলিব পাৰি। *মহৰী*ৰ ভাবিৰাম আৰু *গাওঁবুঢ়া*ৰ ভোগমনৰ চৰিত্ৰ দুটি প্ৰায় একেই। ভাবিৰামে বিচাৰিছে চাকৰি, আনহাতে ভোগমনে বিচাৰিছে গাওঁবুঢ়াৰ বিষয়বাব।

দুয়োখন প্ৰহসনতে চাহাবৰ সংলাপবিলাক প্ৰায় একেই। চাহাবৰ সন্মুখত ভোগমনৰো অৱস্থা একেই হৈছে। ভাবিৰামে চাকৰি এৰি পলোৱাৰ দৰে ভোগমনেও গাওঁবুঢ়াৰ বিষয়বাব এৰিলে। ঠিক তেনেদৰে ভাষাগত আৰু বিকৃত শব্দগত সাদৃশ্য প্ৰহসন দুখনৰ আন এটি মন কৰিবলগীয়া দিশ। যিহেতু *মহৰী* প্ৰহসনখন *গাওঁবুঢ়াতকৈ* আগতে ৰচিত সেইবাবে *মহৰী*ৰ প্ৰভাৱ *গাওঁবুঢ়া*ৰ ওপৰত পৰাটো অতি স্বাভাৱিক বুলি ক'ব পাৰি। আনহাতে, হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন*ৰ প্ৰভাৱো মন কৰিবলগীয়া বিষয়। বিশেষকৈ হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ গোহাঞিবৰুৱাই *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন*ৰ সহায় লোৱা বুলি কোৱাৰ যথেষ্ট থল আছে।

গাওঁবুঢ়া প্ৰহসনখনত ভাষা, চৰিত্ৰৰ কাৰ্য আৰু পৰিস্থিতিৰ পৰা হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হৈছে। চিপাহী বাপুৰাম শইকীয়া, মণ্ডল আৰু কচুখোৱা চুটীয়া গাওঁবুঢ়াৰ মাজত হোৱা কথা-বতৰাখিনিয়ে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰাত বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। কচুখোৱা বা বাপুৰামে হিন্দী ভাষা ক'ব নোৱাৰে, তথাপি ভুল উচ্চাৰণ কৰাৰ ফলত হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হৈছে। *মহৰী*তো ইংৰাজী ভাষাৰ জৰিয়তে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হৈছে। সেইদৰে ইয়ং চাহাবে অসমীয়া ভাষা উচ্চাৰণ কৰা কাৰ্যও হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে। প্ৰহসনখনত একেটা শব্দৰ পৌনঃপুনিক ব্যৱহাৰেও হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰাত সহায় কৰিছে।

আনফালে *গাওঁবুঢ়া*ত সামাজিক দিশ এটিও প্ৰকাশ পাইছে। বিদেশী শাসনৰ সময়ত অসমীয়া মানুহৰ নানা দুৰৱস্থা আৰু স্বদেশীসকলে বিদেশীলোকৰ বহতীয়া হৈ স্বজাতিৰ মানুহকে যে নানা অত্যাচাৰ কৰিছিল তাৰো এখন প্ৰতিচ্ছবি ইয়াত দেখিবলৈ পোৱা যায়। এনেবোৰ সামাজিক দৃশ্যৰ মাজতে নাট্যকাৰে হাস্যমুখৰ পৰিবেশ এটি সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। এইদৰে দেখা যায়, উনবিংশ শতিকাত ৰচিত পাঁচখন প্ৰহসনেই একো একোটা সামাজিক প্ৰতিচ্ছবি হাস্যৰসৰ মাজেৰে দাঙি ধৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

প্ৰাক্‌যুদ্ধকালীন যুগৰ প্ৰহসন (বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথমাৰ্ধ)

বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথমাৰ্ধৰ প্ৰহসন বুলি কওঁতে ১৯০১ চনৰ ১৯৪৫ চনলৈকে প্ৰকাশিত প্ৰহসনসমূহকে বুজোৱা হৈছে। এই কাল হোৱাত যথেষ্ট প্ৰহসন ৰচনা হোৱাৰ কথা সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত পোৱা যায়।

বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথম প্ৰহসন ৰচক হিচাপে পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ নাম ল'ব লাগিব। অৱশ্যে এই গৰাকী ৰচকে উনবিংশ শতিকাতে *গাওঁবুঢ়া*ৰে প্ৰহসন ৰচনাৰ বুৰঞ্জী আৰম্ভ কৰে। তাৰ পিছত তেওঁ *টেটোন তামুলী* (১৯০৯) আৰু ভূত

নে ভ্ৰম (১৯২৫) ৰচনা কৰে।

টেটোন তামুলী প্ৰহসনখনৰ কাহিনীভাগ মুখে মুখে বাগৰি অহা লৌকিক সাধুকথাৰ পৰা লোৱা। অৱশ্যে সাধুকথাটি তিনিটা প্ৰধান ভাগত বিভক্ত। নাট্যকাৰে প্ৰথম ভাগটিক প্ৰহসন হিচাপে নাট্যৰূপ দিছে। এই কথা নাট্যকাৰে নিজেই প্ৰহসনখনৰ পাতনিত প্ৰকাশ কৰিছে। প্ৰহসনখনিৰ কাহিনীভাগৰ বিকাশ ঘটা নাই। কাহিনীটোত আদিৰ পৰা অন্তলৈকে অলৌকিক কথা সংযোজন মাথো। ৰজা-মন্ত্ৰী আদি চৰিত্ৰ থাকিলেও বিশেষভাৱে লেখত ল'বলগীয়া নহয়। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰে গুৰুত্ব আৰোপ কৰা নাই। অৱশ্যে, ই প্ৰহসনৰ এক বিশেষ বৈশিষ্ট্য। নাট্যকাৰে নাটকীয় পৰিস্থিতিৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া বুলি ক'ব পাৰি। নাট্যকাৰে পৰিস্থিতিৰ অনুসৰি সংলাপবোৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। সংলাপৰ মাজত ফকৰা-যোজনা আৰু সাঁথৰৰ সঘন প্ৰয়োগ এটি মন কৰিবলগীয়া দিশ। যথা –

"ধনাই : বাৰু, তোৰ ভাত খোৱা কথাখন থ, এতিয়া কচোন, বাপেৰ কলৈ গ'ল ?

টেটোন : (আপোনা-আপুনি) আও ! বাপেৰ ! শহৰ বুলিবলৈ বৰ মানুহৰ বেটাৰ' লাজ লাগে ! বাৰু শিকাম বাপেৰে, ৰবি। (ফুটাই) এ, ভিনিহি, বোপাই পাতাল ছিৰি তলৰ মাটি ওপৰ কৰিবলৈ গৈছে।

ধনাই : হে'ৰ মাৰ গ'ল কলৈ ?

টেটোন : .... (ফুটাই) এৰা ভিনিহি, আইও নাই । আই সাদিনীয়া পইতা খুৱাই মৰা জীয়াবলৈ গৈছে।

ধনাই : .... হে'ৰ বায়েৰা নাই হবলা ঘৰত ?

টেটোন : .... নাই ভিনিহি, বাইটিও নাই ঘৰত । বাইটি সাগৰ ফালি মানিক তুলিবলৈ গৈছে।"

সেইদৰে,

"পাহাৰী : বোলে, ক'ৰ পৰা আহিলি কত দিলি ভৰি,
চোতালখন ফাটি গ'ল চাঁট চাঁট কৰি।"

নাট্যকাৰৰ অসমীয়া ফকৰা-যোজনা, সাঁথৰ আদিত যে বিশেষ দক্ষতা আছিল অৰেই এয়া সুন্দৰ চানেকী। প্ৰহসনখনে কাৰ্য-কলাপে হাঁহিৰ খোৰাক দিয়ে। প্ৰহসনখনত কোনো ধৰণৰ ভাবৰ গভীৰতা নাই সঁচা, কিন্তু ইয়াত এনে কিছুমান সংলাপ পোৱা যায় যিবোৰত জিলাপীৰ পাকৰ দৰে পাক আছে, তৎক্ষণাৎ সিবোৰৰ অৰ্থ ভেদ কৰাটো

কঠিন। সেয়ে প্ৰহসনখনত বুদ্ধিদীপ্ত হাস্যৰসৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ৰজাৰ বিচাৰ সভাত হোৱা কথা-বতৰাই ইয়াৰ নিদৰ্শন। বুদ্ধিদীপ্ত হাস্যৰস এই প্ৰহসনখনৰ এটি উল্লেখযোগ্য বিশেষত্ব।

ভূত নে ভ্ৰমত (১৯২৪) পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ আন এখন প্ৰহসন। প্ৰহসনখন পাঁচ অংকীয়া আৰু ইয়াৰ প্ৰতি অংকতে কেইবাটাকৈ পট পোৱা যায়। ইয়াত ভূতৰ প্ৰতি মানুহৰ যি বিশ্বাস দেখুওৱা হৈছে আৰু সেই অন্ধবিশ্বাস দূৰ কৰাৰ বাবে প্ৰচেষ্টা হাতত লোৱা হৈছে। এই ভূত খেদা যিটো প্ৰক্ৰিয়া অৰ্থাৎ কাৰ্য সিয়ে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিছে।

অসমীয়া গাঁৱলীয়া মানুহৰ ভূতৰ প্ৰতি বৰ ভয়। ***ভূত নে ভ্ৰম***ত ভূত যে মনৰহে ভ্ৰম সেই কথা প্ৰকাশ কৰিব বিচাৰিছে যদিও নাট্যকাৰে তাত কৃতকাৰ্য হোৱা বুলি ক'ব নোৱাৰি। অৱশ্যে এইটোও ঠিক যে, সেই সময়ৰ লেখকসকলৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আছিল অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যক জীয়াই ৰখা। সেইবাবে নাট্যকাৰে কাহিনী বা বিষয়বস্তু উপস্থাপনত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা যেন অনুমান হয়। মাত্ৰ হাস্যৰসৰ জৰিয়তে ইয়াত এটি সংস্কাৰকামী মনোভাব এটি দাঙি ধৰা হৈছে। সংলাপৰ দ্বাৰা লেখকে দৰ্শকক হাস্যৰসৰ যোগান ধৰিছে। ইয়াকে কৰিবলৈ নাট্যকাৰে অলৌকিকত আৰু সংগতিহীনতাৰ আশ্ৰয় লৈছে। নাট্যকাৰে অসম্ভৱ অতিৰঞ্জিতৰো আশ্ৰয় লৈছে। তেনে কাৰ্যৰে এখন নাটক প্ৰদৰ্শন কৰা অসম্ভৱ। তাকে কৰিলে নাটক কলা হৈ নাথাকিব। ধৰ্মেশ্বৰে ভূতৰ ভয়ত 'চুৰিয়া এৰি লৰ মৰা' জাতীয় কাৰ্য নাট্য কলা বা দৃশ্য কাব্যত প্ৰদৰ্শন কৰা অসম্ভৱ। গতিকে দেখা যায়, সাধাৰণ কাহিনী, সাধাৰণ চৰিত্ৰ, অলৌকিকতা আৰু সংগতিবিহীনতাৰ দ্বাৰা হাস্যৰস সৃষ্টি কৰি ইয়াক এখন প্ৰহসন হিচাপে প্ৰতীয়মান কৰা হৈছে। কিন্তু এষাৰ ক'ব পাৰি যে, গোহাঞিবৰুৱাৰ আন দুখন প্ৰহসন ***গাঁওবুঢ়া*** আৰু ***টেটোন তামুলী***ৰ দৰে এইখন অৰ্থাৎ ***ভূত নে ভ্ৰম*** সিমান পাগত উঠা নাই।

দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ ***মহৰী***ৰ পিছতেই আন কেইবাখনো প্ৰহসন ৰচনা হৈছে। ***কলিযুগ*** (১৯০০) প্ৰহসনখন বৰুৱা আৰু বেণুধৰ ৰাজখোৱাই যুটীয়াভাৱে ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰ বাহিৰেও ***দৰবাৰ*** (১৯০২), ***কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা*** (১৯০৮), ***তিনিবেণী*** (১৯২৮), ***চোৰৰ সৃষ্টি*** (১৯৩১) আৰু ***টোপনিৰ পৰিণাম*** (১৯৩২) আদি প্ৰহসন ৰাজখোৱাই ৰচনা কৰিছে।

কলিযুগত নাট্যকাৰ দুগৰাকীয়ে কলিযুগত মানুহে ধৰ্ম-কৰ্মৰ প্ৰতি পিঠি দিয়া বিষয় উপস্থাপন কৰিছে। নাটখনত ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু আৰু দেৱতাসকলক মানৱীয় গুণেৰে

অলংকৃত কৰি সমাজৰ দোষ-ত্ৰুটিবোৰ দাঙি ধৰিছে। *কলিযুগ* প্ৰহসনখন পাঁচ অংকীয়া হ'লেও কলেবৰত তেনেই সৰু; অংক আৰু দৃশ্যৰাজিৰ পৰিসৰো অতি কম। নাটখনৰ শেষৰ দৰ্শন দুটা একেবাৰে সৰু। পঞ্চম অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনটো মাত্ৰ এটি সংলাপ আৰু শেষৰটোত এটি মাত্ৰ গীতেৰে যৱনিকা পেলাইছে। প্ৰহসনখনত ভাবগত, ভাষাগত আৰু বিকৃত অৰ্থ আদিৰ জৰিয়তে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰা হৈছে। নাট্যকাৰে চৰিত্ৰসমূহ দেৱতাৰ নামেৰে নামকৰণ কৰিছে। দেৱতাৰ চিন্তাধাৰা, কাৰ্য-কলাপত যি বিসংগতি আৰু অসামঞ্জস্যতা দেখুৱাইছে তাৰ দ্বাৰাই হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হৈছে। নাৰদৰ নাম – নাৰদ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য আৰু এওঁ হ'ল 'স্বৰ্গৰ হিতকাৰী সম্পাদক''। এই নাৰদেই সভাৰ আহ্বায়ক। নাৰদে যি হিন্দী ভাষাত কথা কৈছে সিয়ো হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে। ইয়াৰ বাহিৰে ভাগৱতীৰ শাস্ত্ৰ পাঠ আৰু মহন্তৰ ভুল ব্যাখ্যা আদিয়েও দৰ্শকৰ মাজত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে।

প্ৰহসনখন যুটীয়াভাৱে ৰচনা কৰাত কোনজনৰ কিমান অৱদান আছে সেয়া সহজে নিৰ্ণয় কৰা কঠিন। তথাপি ৰাজখোৱাৰ আন প্ৰহসন কেইখনতকৈ *কলিযুগ* প্ৰহসনক আংশিকভাৱে হ'লেও সাৰ্থক বুলিব পাৰি। এইয়া সম্ভৱতঃ *মহৰীৰ* নাট্যকাৰ দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ সৈতে যুটীয়া প্ৰচেষ্টাৰ ফলশ্ৰুতি। সংলাপ আৰু চৰিত্ৰ উপস্থাপনৰ বাবে অংক আৰু দৰ্শন বিভাজনত ৰাজখোৱাৰ প্ৰভাৱ বেছি বুলি কোৱাৰ থল আছে। কাৰণ, ৰাজখোৱাৰ আনকেইখন প্ৰহসনৰ লগত ইয়াৰ অংক মিল দেখা যায়।

১৯০১ চনত মহাৰাণী ভিক্টোৰিয়াৰ মৃত্যুৰ পাছত তেওঁৰ জ্যেষ্ঠপুত্ৰ সপ্তম এডৱাৰ্ডক সম্ৰাট বুলি ঘোষণা কৰা হয়। এই উৎসৱক উপলক্ষ্য কৰি নাট্যকাৰ বেণুধৰ ৰাজখোৱাই *দৰবাৰ* নামৰ এখন খেমেলীয়া নাটক ৰচনা কৰে। এই কথা নাট্যকাৰে পাতনিতে উল্লেখ কৰিছে। প্ৰহসনখন সাতোটা অংকত বিভক্ত। প্ৰকৃততে ইয়াক অংক নবুলি দৃশ্য বুলিলেহে বেছি ৰজিতা খালেহেঁতেন। কাৰণ, ইয়াত প্ৰতিটো অংকতে একোটাকৈ ভিন্ন ভাষাৰ গীতহে পোৱা যায়। গীতবোৰ কছাৰী, নেপালী, কাবালী, খাছিয়া, মিৰি, বঙালী, গাৰো, নাগা, মাৰোৱাৰী আদি ভাষাৰ। সংলাপ একেবাৰে কম। প্ৰহসনখনত প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত মাত্ৰ এটি গীতহে পোৱা যায়।

প্ৰহসনখনত কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰে গুৰুত্ব দিয়া নাই। মাত্ৰ ভাৰতীয় তথা অসমীয়া সমাজৰ আনন্দ উল্লাসৰ কথাহে ইয়াত পোৱা যায়। ভিন ভিন ভাষাৰ গীতৰ সমাবোহেৰে ইয়াক গীতি নাট বা সংগীতালেখ্য বুলিও কব পৰা নাযায়। কাৰণ তাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় অংগ কেইটাও সম্পূৰ্ণ নহয়। সেইবাবে কোনো এটা

শ্ৰেণীতে ইয়াক স্থান দিয়াৰ সুবিধা নাই। গ্ৰাম্য ভাষাৰ প্ৰয়োগ আৰু উচ্চাৰণ বিশেষত্বই ইয়াত হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰাত সহায় কৰিছে।

কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা প্ৰহসনখন পাঁচটা অংকত বিভক্ত যদিও কলেবৰত সৰু। অংকৰ মাজত দৃশ্য বিভাজনো দেখা যায়। এটি দৃশ্য এটি মাত্ৰ সংলাপ নাইবা গীতেৰে সমাপ্তি ঘটিছে। প্ৰহসনখনত অতীত আৰু বৰ্তমান সময়ৰ মাজত দেখিবলৈ পোৱা প্ৰভেদৰ কথাকে দেখুৱাইছে। প্ৰহসনখনত আংশিক ব্যংগভাবৰ ছিটিকনি পৰা বুলি ক'ব পাৰি। প্ৰহসনখনত ব্যংগভাবৰ ছিটিকনি পৰা হেতুকে ইয়াক বিশুদ্ধ প্ৰহসন বুলি ক'ব নোৱাৰি। সমাজৰ মাজত থকা অন্ধবিশ্বাস দূৰ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা এটি ইয়াত অব্যাহত আছে। চোৰ আৰু গৰাকীৰ মাজত হোৱা কথোপকথনতো ব্যংগভাবৰ ছিটিকনি পৰা দেখা যায়। ইয়াৰ বাহিৰে কেৰকৌ আৰু নীলধ্বজৰ মাজত হোৱা কথা-বতৰাই হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰাত সহায় কৰিছে। নীলধ্বজৰ দৰে এজন প্ৰতিপত্তিশীল মানুহৰ নিম্নমানৰ কথা-বতৰাই হাস্যৰসহে উদ্ভৱ কৰাত সহায় কৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত নীলধ্বজক জ্ঞানী-মূৰ্খ ব্যক্তি বুলিও ক'ব পৰা যায়। প্ৰহসনখনত বহুতো অৰ্থহীন সংলাপ পোৱা যায়। ইবোৰে হাস্যৰসৰহে উদ্ৰেক কৰিছে।

বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ *তিনিঘৈণী* এখন উল্লেখযোগ্য প্ৰহসন। ইয়াত উদ্দেশ্য বিদ্যমান। বহু বিবাহ বা বহু পত্নীৰ দ্বাৰা জীৱনটো কেতিয়াও সুখৰ হ'ব নোৱাৰে – এই কথাকে সাৰোগত কৰি নাট্যকাৰে প্ৰহসনখন ৰচনা কৰিছে। প্ৰহসনখনৰ প্ৰথমছোৱাত এটি গহীন পৰিবেশ বিৰাজ কৰা দেখা যায়। হঠাৎ কাহিনীভাগৰ গতি সলনি কৰি এটি হাস্যমধুৰ পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে। পৰিশেষত নায়ক অলিৰামৰ যিটো অৱস্থা দেখা গৈছে সিয়ে তাৰ প্ৰতি সহানুভূতি জগাব নোৱাৰে বৰং হাস্যৰসৰহে উদ্ৰেক কৰে।

প্ৰহসনখনত পৰিস্থিতিগত হাস্যৰসহে পোৱা যায়। অলিৰামে তেওঁৰ এনে এটা পৰিস্থিতি হ'ব বুলি ভবা নাছিল। পৰিশেষত তেওঁ নিজৰ ভুল স্বীকাৰ কৰিছে যে, বহুজনী বিয়া কৰোৱা বেয়া। তাৰ বাবে সকলোকে অলিৰামে সাৱধান কৰি দিছে। তেনে এটা পৰিস্থিতিত অলিৰামৰ সাৱধান-বাণী দৰ্শকৰ বাবে অতি উপভোগ্য হৈ উঠিছে। প্ৰহসনখন উদ্দেশ্যধৰ্মী হ'লেও ইয়াত বিমল হাস্যৰসো পোৱা যায়।

চোৰৰ সৃষ্টি প্ৰহসনখন বেণুধৰ ৰাজখোৱাই *আলিবাবা আৰু দুকুৰি ডকাইত* নামৰ কাহিনীৰ আলম লৈ ৰচনা কৰা। প্ৰহসনখন সাতোটা অংকত আৰু সেইদৰে অংকবোৰ বহুতো দৃশ্যত বিভক্ত। প্ৰহসনখনৰ ঘটনাৱলীত অস্বাভাৱিকতা আৰু অলৌকিকতা বিদ্যমান। বাস্তৱ জীৱনত এনে ঘটনা পোৱা অতি কঠিন। ৰাতিটোৰ

ভিতৰতে এঘৰৰ তিৰোতা আন এঘৰলৈ যোৱা, সিঘৰৰ তিৰোতাজনী ইঘৰলৈ যোৱা কাৰ্যই হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিলেও এনে ঘটনা অবিশ্বাস্য। প্ৰহসনখনত যাদুকৰী বিদ্যাই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। কাহিনী বুলিবলৈ একো নাই। চৰিত্ৰসমূহো অতি সাধাৰণ। সংলাপবোৰো চৰিত্ৰ উপযোগীকৈ ব্যৱহাৰ কৰিছে। প্ৰহসনখনত উপস্থাপন কৰা কাৰ্য-কলাপে হাস্যৰস সৃষ্টিতহে বৰঙণি যোগাইছে। সেয়ে প্ৰহসনখনক বিমল হাস্যৰসাত্মক প্ৰহসন বুলি কোৱাহে সমীচিন হ'ব। কিয়নো, নাট্যকাৰ ৰাজখোৱাই নাটকখনক ধেমেলীয়া নাট বুলি উল্লেখ কৰিছে।

টোপনিৰ পৰিণাম প্ৰহসনখনিৰ পৰিসৰ একেবাৰে কম। ই এখন গীতপ্ৰধান প্ৰহসন। ইয়াৰ সপ্তম অংকত যথেষ্ট গীত পোৱা যায়। প্ৰায়বোৰ গীতেই ৰাগ আৰু তালৰ দ্বাৰা নিবদ্ধিত। প্ৰহসনখনত উল্লেখিত ৰাগ হ'ল সিন্ধুৰা, ভৈৰবী ঝিঝিট, টোৰী, ভৈৰবী, ঝিঝিট আৰু তাল হ'ল – একতাল খেমটা। নাট্যকাৰৰ যে সংগীতৰ ওপৰত বিশেষ দখল আছিল সেই কথা প্ৰহসনখনৰ পৰা স্পষ্ট।

প্ৰহসনখনৰ কাহিনীভাগত বিশেষ কোনো গুৰুত্ব থকা বুলি ক'ব নোৱাৰি। প্ৰহসনখনৰ কাহিনীভাগ মাখিয়ে মিঠাই খোৱাৰ দৰে কথা। 'মাখি' নামৰ মানুহ এজন মিঠাইৰ দোকানত সোমাই মিঠাই খাবলৈ ধৰাত দোকানৰ কৰ্মচাৰীয়ে মালিকক মাখিয়ে মিঠাই খোৱাৰ কথাষাৰ ক'লে। মালিকে মাখিয়ে বেছি মিঠাই খাব নোৱাৰে বুলি ভাবি ক'লে –"খাবলৈ দে যা, কিমান খাব"। ঠিক তেনে ধৰণৰ কাহিনী এটাই ইয়াত পোৱা যায়। টোপনিয়ে জোকাইছে বুলি কোৱাত আজলীৰ মাকে ল'ৰাজনে জোকোৱা বুলি নাভাবি টোপনি ধৰা বুলি ভাবি শুই থাকিবলৈ ক'লে যদিও টোপনি নামৰ ল'ৰাজনৰ লগত শোৱাৰ কথা কিন্তু কোৱা নাছিল। নাট্যকাৰে এই প্ৰহসনখনত টোপনি শব্দটি দ্ব্যৰ্থবোধক ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰিছে। শব্দ শ্লেষ এই প্ৰহসনখনৰ হাস্যৰসৰ একমাত্ৰ উৎস বুলিব পাৰি। গতিকে দেখা যায় যে, *টোপনিৰ পৰিণামত* নাট্যকাৰে কাহিনী, চৰিত্ৰ সংলাপৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া নাই। টোপনি – এই শব্দটিয়ে প্ৰহসনখনত হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰাত বিশেষভাৱে সহায় কৰিছে আৰু ইয়াত উদ্ভৱ হোৱা হাস্যৰস বিমল হাস্যৰস বুলিব পাৰি। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত* এই প্ৰহসনখনক এখন কৌতুক-পূৰ্ণ প্ৰহসন বুলিছে।

বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ প্ৰহসনসমূহৰ কলেবৰ সৰু। কিন্তু প্ৰহসনসমূহত অংক আৰু দৃশ্য বিভাজন পোৱা যায়। প্ৰহসনসমূহত কাহিনী, চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ কোনোটোৱে বিশেষ স্থান পোৱা নাই। অৱশ্যে প্ৰহসনত এনে বৈশিষ্টৰো প্ৰয়োজন আছে। ৰাজখোৱা কেৱল নাট্যকাৰেই নহয়, এজন গীতিকাৰো আছিল। অসমীয়া লোকগীতৰ প্ৰতিও

তেওঁৰ যে প্ৰবল হেঁপাহ আছিল, সেই কথাও ইয়াত ব্যৱহৃত বিয়ানাম, বিহুগীত, গৰখীয়া গীত আদিৰ পৰা বুজিব পাৰি। ইয়াৰ বাহিৰেও তেওঁ অনা-অসমীয়া গীতো প্ৰহসনত প্ৰয়োগ কৰিছে। ৰাজখোৱাৰ প্ৰহসনত হাস্যৰস সৃষ্টি কৰাত গীতসমূহেও সহায় কৰিছে। অসমীয়া হাস্যৰসাত্মক নাটকৰ অভাৱ মোচনেই আছিল ৰাজখোৱাৰ একমাত্ৰ উদ্দেশ্য। তেওঁৰ প্ৰহসনসমূহত বিমল আৰু ব্যংগাত্মক হাস্যৰসৰ প্ৰয়োগ পোৱা যায়।

পদ্মধৰ চলিহা (১৮৯০-১৯৬৯) ৰচিত প্ৰহসন দুখন হৈছে, *নিমন্ত্ৰণ* (১৯১৭) আৰু *কেনে মজা* (১৯২৩)। *কেনে মজা* প্ৰহসনখন এক অংকীয়া হোৱা বাবে এইখনৰ বিষয়ে এক অংকীয়া প্ৰহসনৰ সৈতে আলোচনা কৰা হ'ব।

নিমন্ত্ৰণ প্ৰহসনমন তিনি অংকীয়া আৰু প্ৰতিটো অংকতে তিনিটাকৈ দৃশ্য পোৱা যায়। চলিহাই বন্ধু এজনৰ পৰা শুনা কাহিনীৰ আলমত প্ৰহসনখন ৰচনা কৰিছে। ১৯১৫ চনত শিৱসাগৰ নাট্য সমাজে হাতে লিখা অৱস্থাতে প্ৰহসনখন অভিনয় কৰি সফলতা অৰ্জন কৰা বুলি জনা যায়। প্ৰহসনখনৰ কাহিনীভাগ নীতি বচনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি ৰচনা কৰা হৈছে। ইয়াৰ সাৰমৰ্ম হৈছে 'অল্প বিদ্যা ভয়ংকৰী'। এনেদৰে বিচাৰ কৰিলে *নিমন্ত্ৰণ*ক ব্যংগাত্মক বুলি ক'ব পাৰি। কিন্তু এই ব্যংগই কাকো আক্ৰমণ নকৰা বাবে ই লঘুৰসাত্মক হৈ পৰিছে। অলৌকিকতাই হাস্যৰসৰ আলম নিৰ্মাণ কৰি নিৰ্দোষ হাস্যৰস সৃষ্টি কৰাত ই লঘু ধেমেলীয়া নাট ৰূপে উপভোগ্য হৈছে। চলিহাৰ যে সংস্কৃত ভাষাত বিশেষ ব্যুৎপত্তি আছিল সেই কথা প্ৰহসনখনৰ পৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি। প্ৰহসনখনত সংলাপ, চৰিত্ৰ আৰু বিভিন্ন পৰিস্থিতিৰ জৰিয়তে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হৈছে। প্ৰহসনখনত বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকাৰ বাৰ্নাড শ্বৰ *পিগ্‌মেলিয়ন*ৰ সামান্য আভাস পোৱা যায়। ইংলণ্ডত জন্ম গ্ৰহণ কৰিও ইংৰাজী শুদ্ধকৈ ক'বলৈ যে কিমান টান, ইয়াকেই শ্বই তেওঁৰ নাটকত হাস্যৰসৰ মাজেৰে উপস্থাপন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। যিয়েই নহওক চলিহাৰ *নিমন্ত্ৰণ*ক এখন উৎকৃষ্টমানৰ প্ৰহসন বুলিব পাৰি।

চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ (১৮৭৪-১৯১৬)ই মাত্ৰ দুখন প্ৰহসন ৰচনা কৰিছে – *ভাগ্য পৰীক্ষা* (১৯১৬) আৰু *বিয়া বিলৈ* (১৯২৯)। *ভাগ্য পৰীক্ষা* বৰুৱাৰ অন্তিম কালত ৰচিত। ইয়াৰ কাহিনী ভাগ *আৰবীয়ান নাইটচ* (Arabian Nights)ৰ সাধুকথা এটিৰ পৰা লোৱা। সেয়ে ইয়াৰ কাহিনী ভাগ মৌলিক নহয়। সাধুকথাটি হ'ল 'The Story of Merchant who lost his Luck'। কাহিনীটোৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয় হ'ল ভাগ্যৰ শক্তি বেছি নে ধনৰ শক্তি বেছি তাকেই বিচৰা। নাট্যকাৰে প্ৰহসনখনৰ জৰিয়তে ইয়াকে প্ৰতিপন্ন কৰিব বিচাৰিছে যে, সুযোগ আৰু সুবিধাৰ লগত আন্তৰিক চেষ্টাৰ

মিলনেই হ'ল ভাগ্য। সুযোগ আৰু সুবিধাৰ মাজেদিয়েই ভাগ্যই আত্মপ্ৰকাশ কৰে। সেই সুযোগ আৰু সুবিধাৰ যেতিয়া সদ্ব্যৱহাৰ কৰা হয় তেতিয়া সৎ উপায় আৰু আন্তৰিক চেষ্টাক অব্যাহত ৰাখিলে ভাগ্য মানুহৰ বাবে সু-প্ৰসন্ন হয়। আনফালে ধনৰ বল থাকিলেও তাক সদ্ব্যৱহাৰ নকৰিলে সি স্থায়ী নহয়। নাট্যকাৰে কেৱল দৈৱক ভাগ্য বুলি স্বীকাৰ কৰা নাই। নাট্যকাৰে ইয়াকে উপস্থাপন কৰিবলৈ যাওঁতে কিছুমান অতি প্ৰাকৃত আৰু প্ৰাকৃত ঘটনাৰ আশ্ৰয় ল'বলগীয়াত পৰিছে। আকস্মিকতা, সমসংঘটনৰ প্ৰাধান্য আৰু পৰিস্থিতিৰ আধিপত্যই প্ৰহসনখনক কৌতুকপূৰ্ণ কৰি তুলিছে। আনহাতে সিবিলাকে প্ৰহসনখনক উচ্চ পৰ্যায়লৈ নিয়াত হেঙাৰো হৈ পৰিছে। সেই বুলি প্ৰহসনখনত হাস্যৰস সৃষ্টিও নোহোৱাকৈ থকা নাই।

বৰুৱাৰ আন এখন প্ৰহসন হৈছে *বিয়া বিলৈ*। এইখনতো অবাস্তৱ কাহিনী বিদ্যমান। বৰ্তমান কালতো মানুহে যে অন্ধবিশ্বাসত ডুব গৈ আছে তেনে এটা ভাবেই এই প্ৰহসনখনত প্ৰকাশ পাইছে। মানুহে বিশ্বাস কৰে যে, কড়ি মাৰি ভৱিষ্যতৰ কথা ক'ব পাৰি বা কোনো কামত কি বাধা-বিঘিনি হ'ব পাৰে তাৰো সম্ভেদ দিব পাৰি। এনে ধৰণৰ বিশ্বাস প্ৰাচীন অসমত কিয় বৰ্তমান সময়তো দেখিবলৈ পোৱা যায়। আজি বিজ্ঞানৰ যুগতো তেনে কিছুমান অবাস্তৱ আৰু অস্বাভাৱিক কাৰ্য চলি আছে। এনে অস্বাভাৱিক আৰু অবাস্তৱ কাহিনীৰ কথা প্ৰকাশ কৰিবলৈ যাওঁতে নাটকখনত নাট্যকাৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। বৰুৱাই দুয়োখন প্ৰহসনতেই অতিপ্ৰাকৃত অস্বাভাৱিক, অবাস্তৱ কাহিনী, সংলাপ, চৰিত্ৰ আদিৰ দ্বাৰা হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিছে।

মিত্ৰদেৱ মহন্ত (১৮৯৪-১৯৮২)ই বহু কেইখন প্ৰহসন ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰে আটাই কেইখন প্ৰহসন পূৰ্ণাংগ কিন্তু ১৯৪৬ চনৰ পূৰ্বে ৰচিত নহয়। তেওঁৰ এক অংকীয়া আৰু ১৯৪৬ চনৰ পিছত ৰচিত প্ৰহসনকেইখনৰ বিষয়ে যথাস্থানত আলোচনা কৰা হ'ব। এই কালছোৱাত পূৰ্ণাংগ প্ৰহসন মাথো দুখন ৰচিত হোৱাৰ কথা জনা যায়। তাৰে এখন ***কুকুৰীকণাৰ আঠ মঙ্গলা*** (১৯১৮) আৰু আনখন *বিয়াৰ বিপৰ্য্যয়* (১৯২৫)।

কুকুৰীকণাৰ আঠ মঙ্গলা প্ৰহসনখন মিত্ৰদেৱ মহন্তই লৌকিক ধেমেলীয়া সাধুকথাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি ৰচনা কৰিছে। প্ৰহসনখন প্ৰকাশৰ পূৰ্বে ১৯১৭ চনত অভিনয় কৰা হৈছিল। নাট্যকাৰে প্ৰহসনখনত কেইবাটাও ধেমেলীয়া প্ৰসংগৰ অৱতাৰণা কৰিছে। চেঙেলী চৰিত্ৰটোৰ দ্বাৰা হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিছে। চেঙেলীৰ বিলাই দেখি দৰ্শকৰ মনত সহানুভূতি জাগিব লাগিছিল। চেঙেলীয়ে নিজৰ দোষ ঢাকিবলৈ যোৱা বাবে এই সহানুভূতিৰ পৰা সি বঞ্চিত হৈছে, তাৰ পৰিৱৰ্তে দৰ্শকৰ মনত হাস্যৰসহে উদ্ৰেক

হৈছে। প্ৰহসনখনত নাট্যকাৰে পৰিস্থিতি আৰু পৰিণামত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে। প্ৰকাশভংগীয়ে ইয়াৰ পৰিস্থিতিক বেছি ৰসাল কৰি তুলিছে। ইয়াত সামান্যভাৱে ব্যংগ ভাবৰ আঁচোৰ পৰা বুলিব পাৰি। আজিৰ পৃথিৱীত নিজৰ দোষ ঢাকি ভাল বোলাব খোজা ব্যক্তিৰ সংখ্যা অলেখ। কিন্তু এই ব্যংগ ভাবটো বৰ সবল নহয়। সেইবাবে ইয়াক বিশুদ্ধ প্ৰহসন বুলি ক'ব পাৰি। সাধুকথা বা অমৌলিক কাহিনীৰে বহুতে প্ৰহসন ৰচনা কৰিলেও মহন্তক চেৰ পেলাব পাৰিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি।

মহন্তৰ আন এখন প্ৰহসন হ'ল *বিয়াৰ বিপৰ্য্যয়*। ইয়াৰো কাহিনী অমৌলিক, অৰ্থাৎ খেমেলীয়া প্ৰবচনৰ ভেটিত প্ৰতিষ্ঠিত। তিনি অংকীয়া প্ৰহসনখন কেইবাটাও দৃশ্যত বিভক্ত। অসমীয়া সমাজত চলি থকা কিছুমান কু-প্ৰথা, নিয়মৰ কথা নাট্যকাৰে ইয়াত দাঙি ধৰিছে। তেনে প্ৰথা বা নিয়ম সমাজৰ পৰা দূৰ কৰাৰ উদ্দেশ্যে নাট্যকাৰে প্ৰহসনখন ৰচনা কৰা বুলি প্ৰতীয়মান হয়। এই প্ৰহসনখনত দুটা সমান্তৰাল ঘটনা পোৱা যায়। এটাৰ বিষয়বস্তু হ'ল বিয়া বলিয়া বুঢ়া এজনৰ শেষত ঘটা এক শোকাবহ পৰিণতি। আনটোৰ বিষয়বস্তু হ'ল দুটি পৰিয়ালৰ পতি-পত্নীৰ মাজত সন্দেহজনক কাৰ্যৰ পৰিণতি। গতিকে দেখা যায় সমাজত ঘটি থকা ঘটনাকে ইয়াত উপস্থাপন কৰা হৈছে। তাকে মাত্ৰ নাট্যকাৰে লঘুভাৱে ইয়াত উপস্থাপন কৰিছে। এয়া নাট্যকাৰৰ সমাজৰ পৰা দোষ-ত্ৰুটিবোৰ আঁতৰ কৰাৰ উদ্দেশ্যও হ'ব পাৰে। সেয়ে হ'লে প্ৰহসনখনক উদ্দেশ্যধৰ্মী প্ৰহসন বুলিব লাগিব।

গোপাল গোস্বামীৰ একমাত্ৰ প্ৰহসনখন হ'ল *মকতমা* (১৯৩৯)। এইখন দুই অংকীয়া প্ৰহসন। *মকতমা*ত কাহিনী বুলিবলৈ বিশেষ একো নাই। প্ৰহসনখনত লঘনু আৰু সন্ধ্যা নামৰ কামৰূপী চৰিত্ৰ দুটাৰ যোগেদি কথিত ভাষাক মুখ্য উপাদান হিচাপে লৈ হাস্যৰস সৃষ্টি কৰা হৈছে। এনে ধৰণে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰাৰ ফলত প্ৰহসনখন বিদ্ৰূপাত্মক আৰু হীন পৰ্যায়ৰহে হৈ পৰিছে। এনে চূড়ান্ত বিদ্ৰূপ-ব্যংগাত্মক ভাষাৰ মাধ্যমত নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ এক দুৰন্ত প্ৰয়াস। ইয়াৰ পূৰ্বে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এনে চেষ্টা কোনেও কৰা নাই। গোহাঞিবৰুৱা, বেজবৰুৱা আদিৰ লেখাত সম্প্ৰদায়গত উচ্চাৰণ লৈ ব্যংগ কৰাৰ উদাহৰণ পোৱা যায়। সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই *আপোহ*ত বানেশ্বৰ নামৰ চৰিত্ৰৰ মুখত কামৰূপী ভাষা প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। আন দুই-এখন প্ৰহসনত পালেও সেইবোৰ মাত্ৰাধিক নোহোৱাত বিষয়টো সিমান দোষণীয় হোৱা নাই। উচ্চমান বিশিষ্ট সাহিত্যত এনে উচ্ছৃংখল প্ৰয়াস মুঠেই সমৰ্থনযোগ্য হ'ব নোৱাৰে। *মকতমা* মোকৰ্দমা শব্দৰ কামৰূপী ৰূপ। কামৰূপত ঠায়ে ঠায়ে মকতথা বুলি কোৱা শুনা যায়। প্ৰহসনখনৰ বিষয়বস্তুত হাস্যৰসৰ সমল যথেষ্ট আছিল। কিন্তু

কথিত ভাষাত প্ৰকাশ কৰা বাবে এই হাস্যৰস উপভোগ কৰাটো বহু ক্ষেত্ৰত অসুবিধা যেনহে লাগে।

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ পূৰ্ণাংগ প্ৰহসন হ'ল *বৰডেকা* (১৯৩৩) আৰু *প্ৰভু ঈশ্বৰ* (১৯৪৯)। *প্ৰভু ঈশ্বৰ*ৰ ৰচনা কাললৈ চাই এইখনক যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ প্ৰহসনৰ সৈতে আলোচনা কৰিবলৈ থোৱা হ'ল। *বৰডেকা* প্ৰহসনখনত দুটা অংক পোৱা যায়। প্ৰহসনখন চৰিত্ৰৰ নামেৰে নামকৰণ কৰা হৈছে। কাহিনীভাগ অবাস্তৱ যেন লাগিলেও বাস্তৱতাৰ গোন্ধ নথকা নহয়। কাৰণ এজনৰ বাবে ঠিক কৰা ছোৱালী আনে বিয়া কৰোৱা নিদৰ্শন আছে। আকৌ আনৰ ফটো দেখুৱাই আন ছোৱালী বিয়া দিয়াৰ উদাহৰণো আছে। সেইফালেৰে চালে প্ৰহসনখন ব্যংগভাবৰ আঁচোৰ পৰিছে। কিন্তু ইয়াত সংযোগ কৰা চৰিত্ৰ, সংলাপ আৰু কাৰ্যকলাপে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। বৰডেকাৰ চৰিত্ৰটি এটি সহজ-সৰল চৰিত্ৰ। গতিকে তাৰ জীৱনলৈ অহা বিপৰ্যয়বোৰৰ বাবে দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ অন্তৰত কৰুণ ভাবৰ উদয় হ'ব লাগিছিল। কিন্তু তাৰ কাৰ্যকলাপে হাস্যৰসৰহে উদ্ৰেক কৰিছে।

মাধৱ কাকতিৰ *জোঁৱাই* ভূত (১৯৩৮) এখন তিনি অংকীয়া প্ৰহসন আৰু [illegible]াৰ কলেবৰ মুঠেই সৰু। প্ৰহসনখনত এখন বিয়াৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰা হৈছে। বিয়াত বৰযাত্ৰীসকলক ৰজাঘৰীয়া মানুহৰ দৰে আদৰ সাদৰ কৰিব লাগে। বৰযাত্ৰী সদায় কইনাপক্ষৰ তুলনাত ডাঙৰ বুলি এচাম মানুহে ভাবে। বৰযাত্ৰীয়ে সামান্য কথাতে কইনাঘৰক দোষী সাব্যস্ত কৰিব বিচাৰে। অলপ ইফাল সিফাল হ'লেই বৰযাত্ৰীয়ে এটি অশান্তিকৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰে। তেনে এটি কাহিনীকে প্ৰহসনখনত ঠাই দিছে। প্ৰহসনখন সংলাপ, চৰিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। এইদৰে বিচাৰ কৰিলে এই প্ৰহসনখনক সামাজিক প্ৰহসন বুলিব পাৰি। বিয়া কৰাবলৈ অহা জোঁৱাই অৰ্থাৎ দৰাজনৰ বাবেই বিয়াখনত অশান্তি হোৱা বাবেই সম্ভৱতঃ নাট্যকাৰে প্ৰহসনখনৰ নাম ৰাখিছে *জোঁৱাই* ভূত। বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱাই (১৯০৫-১৯৯৪) লিখা নাটকসমূহৰ ভিতৰত *বেঙেনা ৰহস্য* (১৯৩৪), *টি টি হেই* (১৯৩৮) এই দুখনকেই প্ৰহসন বুলি ক'ব পাৰি। দুয়োখন প্ৰহসনতেই একো একোটা গাঁৱলীয়া সমাজৰ বিষয়বস্তুৰ মাজেৰে একো একোটা হাস্যমধুৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিছে। প্ৰহসনখনৰ কাহিনীভাগ স্বকীয় সৃষ্টি। হাস্যৰস সৃষ্টিত বৰুৱাৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য বিদ্যমান। বেজবৰুৱাই যিদৰে শব্দ প্ৰয়োগ কৰি হাস্যৰসৰ জোৱাৰ তুলিব বিচাৰিছিল এই ক্ষেত্ৰত বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱাও একেবাৰে পিছ পৰি থকা নাছিল।

সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া (১৯০৪-১৯৭৮)ৰ কেইবাখনো প্ৰহসন পোৱা যায়। এই

কেইখন হৈছে, *ঘোকোচ* (১৯৪০), *আপোছ* (১৯৪৯) আৰু *তগ্দিৰ* (১৯৪৯)। *আপোচ* আৰু *তগ্দিৰ*ৰ বিষয়ে যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া প্ৰহসনকেইখনৰ সৈতে আলোচনা কৰা হ'ব। *ঘোকোচ* প্ৰহসনখন তিনি অংকীয়া আৰু প্ৰতিটো অংকতে দুই-তিনিটাকৈ দৃশ্য পোৱা যায়। *ঘোকোচ* এই প্ৰহসনখনত নাট্যকাৰে দাম্পত্য জীৱন এটিৰ অৱতাৰণা কৰিছে। প্ৰহসনখনত নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ দ্বাৰা হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিছে যদিও নাট্যকাৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হ'ল অসমীয়া ভাষাত হাস্যৰসাত্মক নাটকৰ সংখ্যা বৃদ্ধি কৰা।

প্ৰাকযুদ্ধকালীন প্ৰহসনসমূহৰ প্ৰায়বিলাকেই সামাজিক পটভূমিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। সেই কালছোৱাত পোৱা কু-সংস্কাৰ, অন্ধবিশ্বাস, ত্ৰুটিপূৰ্ণ আচাৰ-ব্যৱহাৰ, মানুহৰ কথা আৰু কামৰ সম্পৰ্কৰ অভাৱ, বহু-বিবাহ, স্বামী-স্ত্ৰীৰ মাজত সন্দেহৰ বীজ, বৈবাহিক কাৰ্যত থকা নানা অকাৰ্যৰ কথাকে প্ৰহসনসমূহত ঠাই দিয়া দেখা যায়। সেইবাবেই কিছুমান প্ৰহসনত ব্যংগভাবৰ আঁচোৰ পৰিছে। ইয়াৰ বাহিৰেও বিমল হাস্যৰসৰ প্ৰহসনো পোৱা যায়। ইবিলাক প্ৰহসনৰ প্ৰধান লক্ষ্য হ'ল দৰ্শক-শ্ৰোতাক মাথো হঁহুৱাবলৈ যত্ন কৰা।

যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া প্ৰহসন

এইছোৱা আলোচনাত ১৯৪৬ চনৰ পৰা ১৯৯০ চনলৈকে প্ৰকাশিত পূৰ্ণাংগ প্ৰহসনৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হ'ব।

উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত জন্ম গ্ৰহণ কৰা দণ্ডিনাথ কলিতা (১৮৯০-১৯৫৫)ই তিনিখন প্ৰহসন ৰচনা কৰা দেখা যায় – *নগৰৰ বিহুতলী* (১৯৪৬), *পোহনীয়া কুকুৰ* (১৯৪৬) আৰু *কীচকবধ* (১৯৫০)। *নগৰৰ বিহুতলী* প্ৰহসনখনত নগৰ আৰু গাঁৱৰ দৃশ্য অৱতাৰণা কৰিছে। গাঁৱৰ মানুহে ভাবে যে, নগৰত থকা মানেই ভাল মানুহ আৰু চাকৰি-বাকৰি থকা লোক। নগৰৰ মানুহৰ কথাত গাঁৱলীয়া মানুহে সহজেই প্ৰলোভিত হয়। তেনে এটা চিত্ৰই ইয়াত অৰ্থাৎ *নগৰৰ বিহুতলীত* ঠাই দিয়া দেখা যায়। *নগৰৰ বিহুতলী* প্ৰহসনখন তিনি অংকীয়া আৰু অংকৰ মাজত দৃশ্য বিভাজন পোৱা যায়। নাট্যকাৰে বাস্তৱ সমাজৰ এটি লঘু দিশ ইয়াত দাঙি ধৰিছে। ব্যংগ ভাবাৰ্থক হ'লেও প্ৰহসনখনত নাট্যকাৰে বিমল হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

কলিতাৰ আন এখন প্ৰহসন হ'ল *পোহনীয়া কুকুৰ*। ইয়াত নাট্যকাৰে ধনী-মানী ব্যক্তিৰ চৰিত্ৰৰ কথা প্ৰকাশ কৰিছে। এইচাম ব্যক্তিয়ে দিনৰ পোহৰত গুণী-

জ্ঞানী আৰু ৰাতিৰ আন্ধাৰত মদৰ মহলত, নটীৰ ঘৰত কটায়। প্ৰহসনখনত নাট্যকাৰে এটি নটীৰ সংযোগ কৰিছে। এনে চৰিত্ৰ থকা প্ৰহসন অসমীয়া সাহিত্যত বিৰল। প্ৰহসনখনত এটি সংস্কাৰকামী মনোভাব থকা বাবে প্ৰহসনখন ব্যংগাত্মক হৈ পৰিছে। নাট্যকাৰে এনে ধৰণৰ কু-কাৰ্যত লিপ্ত থকা ব্যক্তিসকলৰ পৰা আঁতৰি থাকিবলৈ প্ৰকাৰন্তৰে জনগণক আবেদন জনাইছে। প্ৰহসনখন দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ মনোগ্ৰাহী কৰিবলৈ হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে।

কীচক বধ দণ্ডিনাথ কলিতাৰ আনখন প্ৰহসন। কীচক বধ হ'ল সকলোৰে জ্ঞাত মহাভাৰতৰ এক কাহিনী। কিন্তু আজিৰ যুগতো কীচকৰ অভাৱ নাই। সেইকাৰণে ইয়াত পুৰণি ছবিত নতুন ৰং দি আধুনিক সমাজৰ এটি চিত্ৰ অংকন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। এই চিত্ৰই যদি ৰাইজৰ চকু-কাণৰ তৃপ্তি সাধনৰ লগতে মন আৰু চিত্তৰ ওপৰতো কিঞ্চিত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে, তেতিয়া হ'লে নাট্যকাৰেও তৃপ্তি লাভ কৰিব বুলি মন্তব্য কৰিছে। নাট্যকাৰে হাস্য-ব্যংগৰ মাজেৰে কীচক সদৃশ লোকসকলৰ বিষয়ে দাঙি ধৰিছে। দণ্ডিনাথ কলিতাৰ আটাইকেইখন প্ৰহসনতে ব্যংগভাব দেখা যায়। অৱশ্যে এই ব্যংগ দৃষ্টিভংগী আটাইকেইখনতে সমান নহয়। *নগৰৰ বিহুতলীত*কৈ *পোহনীয়া* [illegible]কুৰত ব্যংগাত্মক দিশটো কিছু তীব্ৰ।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত প্ৰহসন ৰচক হিচাপে কুমুদ চন্দ্ৰ বৰুৱা (১৯০৯-১৯৮৩)ৰ এখন বিশেষ আসন আছে। তেওঁ ন-খন পূৰ্ণাংগ প্ৰহসন ৰচনা কৰে যদিও আটাইকেইখন প্ৰকাশ পোৱা নাই। ইয়াৰ বাহিৰেও তেওঁ এক অংকীয়া প্ৰহসন ৰচনা কৰিছে। এই প্ৰহসন কেইখনৰ বিষয়ে এক অংকীয়া প্ৰহসনৰ সৈতে আলোচনা কৰা হ'ব। বৰুৱাৰ প্ৰকাশিত প্ৰহসনসমূহ হৈছে, *লিমিটেড কোম্পানী* (১৯৪৬), *গুড নাইট চাৰ* (১৯৪৬), *তীৰ্থ যাত্ৰী* (১৯৪৬), *উনৈশ শ সাতত্ৰিশ* (১৯৪৮), *বৰযাত্ৰী* (১৯৪৯), *এশ দহ ধাৰা* (১৯৫০) আৰু *দুশ এটকা গ'ল* (১৯৫৬)।

লিমিটেড কোম্পানী প্ৰহসনখন দুটা অংকৰ। নাট্যকাৰে মূল কাহিনীভাগৰ মূল কথাৰে প্ৰহসনখন নামকৰণ কৰিছে। চৰিত্ৰ কেইটি যি নামেৰে নামকৰণ কৰিছে সিহঁতৰ কাৰ্যবিলাকো তেনেকুৱাই। প্ৰহসনখনত চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-কলাপৰ জৰিয়তে হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ নাট্যকাৰ সমৰ্থ হৈছে। *গুড নাইট চাৰ* প্ৰহসনখন হাতে লিখা অৱস্থাতে কেইবাবাৰো 'যোৰহাট থিয়েটাৰ'-য়ে অভিনয় কৰিছিল আৰু ১৯৪৬ চনতহে কিতাপ আকাৰে প্ৰকাশ পায়। নাট্যকাৰে চৰিত্ৰসমূহৰ কামৰ দ্বাৰা হাঁহি জোৱাৰ তুলিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। ব্যক্তি আৰু সমাজৰ দোষ আৰু ত্ৰুটি দাঙি ধৰিবলৈ যোৱাত প্ৰহসনখনে ব্যংগাত্মক দিশেৰে গতি কৰিছে বুলিব পাৰি।

তীৰ্থযাত্ৰী নামৰ দুই অংকীয়া প্ৰহসনখন কেইবাটাও দৃশ্যত বিভক্ত। এই প্ৰহসনখনত সমাজত দেখিবলৈ পোৱা বৰ সাধু পুৰুষৰ বিষয়ে কʼবলৈ বিচাৰিছে। এনে শ্ৰেণী মানুহৰ সীমা-সংখ্যা নাই। কিন্তু সংগ পালেই এইজাক নীলা শিয়ালে হোৱা দিয়াতো ভাল। এনে এটা কৌতুকপূৰ্ণ বিষয়ক লৈয়ে নাট্যকাৰে প্ৰহসনখন ৰচনা কৰিছে। ফলত প্ৰহসনখনত ব্যংগাত্মক হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হৈছে। *উনৈশ শ সাতত্ৰিশ* নামৰ প্ৰহসনখনো দুটা অংকত বিভক্ত। তাৰ মাজতে সৰু সৰু অনেক দৃশ্য আছে। অসমীয়া মানুহে সামান্য ইংৰাজীত কথা কʼব পাৰিলেই নিজকে বৰ মানুহ বুলি ভাবি গপত উফন্দি থাকে। নাট্যকাৰে তেনে এটা কথাই ব্যংগভাৱে প্ৰহসনখনত দাঙি ধৰিছে।

বৰুৱাৰ আন এখন প্ৰহসন হʼল *বৰযাত্ৰী*। প্ৰহসনখন দুটা অংকত বিভক্ত যদিও ইয়াত দৃশ্য বিভাজন দেখা নাযায়। মানুহে মিছা অহংকাৰ, ভেম আদি কৰি ভাল পায়। তেওঁলোকে নিজৰ এশ একুৰি দোষ থাকিলেও দেখা নাপায়, কিন্তু আনৰ এটি সামান্য দোষ বা ভুল দেখিলেই বৰ ঢোল বাই সদৰী কৰি আনন্দ লভে। তেওঁলোকে প্ৰকাৰন্তে একো একোজন ভাল মানুহ বুলিও কʼবলৈ লাজ নাপায়। নিজে নিজৰ ঢোল বাই বৰ মানুহ বোলোৱা লোক অনেক। এই চাম লোকে নিজৰ নাক কাটি সতিনীৰ যাত্ৰা ভংগ কৰে। এনে কাহিনী এটা লৈ নাট্যকাৰে *বৰযাত্ৰী* প্ৰহসনখন ৰচনা কৰিছে। এনেবোৰ কথাকে দেখুৱাবলৈ যোৱাত প্ৰহসনখন ব্যংগাত্মক হৈ পৰিছে।

বৰুৱাৰ *এশ দহ ধাৰা* প্ৰহসনখন তিনিটা অংকত বিভক্ত আৰু ইয়াৰ মাজত দৃশ্যও আছে। ১৯৪৭ চনত অৰ্থাৎ ভাৰতে স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ পিছত যোৰহাট অঞ্চলত কেইবছৰমান চোৰৰ বৰ উপদ্ৰৱ হৈছিল। এনে এটা ঘটনাকে নাট্যকাৰে প্ৰহসনখনত স্থান দিছে। আদালতত আঘোণী বুঢ়ীয়ে দিয়া বক্তব্যই হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। বিচাৰকৰ বিচাৰে ব্যংগভাবৰ উদ্ৰেক কৰা দেখা যায়। *দুশ এটকা গʼল* প্ৰহসনখনত দুটা অংক আছে, কিন্তু ইয়াত দৃশ্য বিভাজন পোৱা নাযায়। প্ৰহসনখনত এটি মাথো হাস্য মধুৰ দৃশ্য নাট্যকাৰে অৱতাৰণা কৰিছে। নাটকখনত ঘটনা বুলিবলৈ একো পোৱা নাযায়। প্ৰকৃততে বিমল হাস্যৰসাত্মক প্ৰহসনৰ অভাৱ পূৰাবৰ বাবেই নাট্যকাৰে প্ৰহসনখন ৰচনা কৰিছে।

গতিকে দেখা যায় যে, কুমুদ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ দ্বাৰা ৰচিত প্ৰহসন কেইখনত সমাজ আৰু ব্যক্তি বিশেষৰ দুই-এটা দোষ-ত্ৰুটিৰ কথা সামৰি লোৱা হৈছে। সেইবাবে প্ৰায় কেইখনতেই ব্যংগ ভাবৰ আঁচোৰ পৰা দেখা যায়। কিন্তু এই অভাৱ কোনোখনতে তীব্ৰ হৈ উঠা নাই। আনহাতে *দুশ এটকা গʼল* প্ৰহসনখনত বিমল হাস্যৰসৰ সন্ধান পোৱা যায়। প্ৰায় কেইখন প্ৰহসনেই নাটকীয় পৰিস্থিতি আৰু কাৰ্য উভয়ৰে সংযোগত দৰ্শকৰ

মনত আমোদ দিব পৰাকৈ নাট্যকাৰে ৰচনা কৰিছে।

নকুল চন্দ্ৰ ভূঞা (১৮৯৫-১৯৬৮)ই কেইবাখনো নাটক ৰচনা কৰিলেও তাৰ ভিতৰত মাত্ৰ *শাহু আই* (১৯২৫) খনহে ধেমেলীয়া বা প্ৰহসনমূলক নাটক। *শাহু আই*ৰ কাহিনীটো মৌলিক নহয়। এই বিষয়ে নাট্যকাৰে নিবেদনত এনেদৰে কৈছে - "এই অকণমানি চিত্ৰটি গাঁৱলীয়া কিংবদন্তী যোজনা এটিৰ ওপৰত ভেজা লৈ, আন এটি যোজনাৰ সহায় লৈ অলপ সময়ৰ ভিতৰতে আঁকি পেলোৱা হ'ল। ই যদি ৰাইজক লেশমানো আনন্দ দিব পাৰে, লিখাৰ সাৰ্থক মানিম।"

শাহু আই দুই অংকীয়া এখন সৰু প্ৰহসন। ইয়াত অংকৰ মাজত দৃশ্য বিভাজনো পোৱা যায়। ঘটনাটি নাট্যকাৰে অতি সাধাৰণভাৱে উপস্থাপন কৰিছে যদিও এনে কাহিনী সমাজত নোহোৱা নহয়। সমাজ চিত্ৰ অংকন কৰিবলৈ যোৱা বাবে ইয়াত ব্যংগ ভাবৰ আঁচোৰ পৰা দেখা যায়। চৰিত্ৰবিলাকৰ কাৰ্যকলাপৰ দ্বাৰা নাট্যকাৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। ইয়াত ব্যংগাত্মক দিশটো তীব্ৰ হোৱা বুলি ক'ব নোৱাৰি। নাট্যকাৰে কিছু সচেতনভাৱে প্ৰহসন আকাৰে ৰচনা কৰা বাবে প্ৰহসনৰ ধৰ্মসমূহ ইয়াত ৰক্ষিত হোৱা দেখা যায়।

প্ৰেম নাৰায়ণ দত্ত (১৮৯৯-১৯৬৫)ই মাত্ৰ দুখন প্ৰহসন ৰচনা কৰিছে। এখন *কণ্ঠৰোল* (১৯৫০) আৰু আনখন *সংকাৰ* (১৯৫৬)। *কণ্ঠৰোল* প্ৰহসনখন দুটা অংকত বিভক্ত আৰু ইয়াত সৰু সৰু দৃশ্যও পোৱা যায়। 'কণ্ঠৰোল' শব্দটি 'কন্ট্ৰোল' শব্দটিৰ ভুল উচ্চাৰণ। কেতবোৰ গাঁৱলীয়া অশিক্ষিত মানুহে কন্ট্ৰোল শব্দটি শুদ্ধকৈ উচ্চাৰণ কৰিব নোৱাৰে। প্ৰহসনখনৰ ৰচনাৰ পটভূমি ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ সময়ৰ। সেই সময়ত এচাম কলা বেপাৰীয়ে জন-সাধাৰণক কেনেকৈ শোষণ কৰিছিল তাকেই নাট্যকাৰে হাস্যৰসৰ মাজেৰে উপস্থাপন কৰিছে। এচাম বিষয়া-কৰ্মচাৰীয়ে এইচাম অসাধু ব্যৱসায়ীৰ পৰা নিজৰ মুনাফা আদায় কৰি সিহঁতক যিকোনো অকাৰ্য কৰিবলৈ সুবিধা কৰি দিছিল। এনে কাৰ্য আজিৰ সমাজতো চলি আছে। প্ৰহসনখন বাস্তৱ ঘটনাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এনেকৈয়ে এচাম কলা বেপাৰীয়ে কৃত্ৰিম নাটনিৰ সৃষ্টি কৰি অধিক ধন লাভ কৰাৰ ফন্দি পাতে। এইটোৱেই প্ৰহসনখনৰ মূল কথা যদি ঘটনাটি ইয়াত সুসংগঠিতভাৱে পোৱা নাযায় বা অবাস্তৱ বা অতিৰঞ্জিত ঘটনায়ো বিশেষভাৱে ঠাই পোৱা দেখা নাযায়। কিন্তু প্ৰহসনখনত গাঁৱলীয়া হোজা খেতিয়ক জনসাধাৰণে ব্যৱহাৰ কৰা সংলাপ আৰু কাৰ্যই হাস্যৰস সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিছে। ইয়াত প্ৰকাশ পোৱা হাস্যৰসক ব্যংগাত্মক হাস্যৰস বুলি ক'ব পাৰি। নাট্যকাৰৰ 'কণ্ঠৰোল' শব্দটোক জনসাধাৰণৰ অভাৱ-অভিযোগৰ 'আৰ্ত্তনাদ' বুলিও ক'ব পৰা

যায়। দত্তৰ শব্দপ্ৰয়োগৰ চাতুৰ্যও প্ৰহসনখনৰ হাস্যৰস সৃষ্টি কৰাত বিশেষভাৱে বৰঙণি যোগোৱা দেখা যায়।

প্ৰেমনাৰায়ণ দত্তৰ আনখন প্ৰহসন হ'ল *সংকাৰ*। এই প্ৰহসনখনো নাট্যকাৰে সামাজিক পটভূমিতেই ৰচনা কৰিছে। পটভূমি যদিওবা সামাজিক, বিষয়বস্তু কিন্তু তেনেই সাধাৰণ। ইয়াত নাট্যকাৰে নিজে প্ৰকাশ কৰিছে যে, এইখন এখন ঘেমেলীয়া নাটক। চৰিত্ৰসমূহ তেনেই সাধাৰণ আৰু সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ মুখত অসাধাৰণ সংলাপ কেতিয়াও খাপ নাখায়। গতিকে সংলাপো চৰিত্ৰ অনুসৰি ব্যৱহাৰ কৰিছে। সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ বিসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্যকলাপ আৰু সংলাপে হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকক হাঁহিবলৈ বাধ্য কৰাইছে। প্ৰেমনাৰায়ণ দত্তৰ দুয়োখন প্ৰহসনৰ পটভূমিয়েই সামাজিক। দুয়োখনতে ব্যংগাত্মক হাস্যৰসৰ আঁচোৰ পৰিলেও *সংকাৰৰ* তুলনাত *কণ্ঠবোলত* ইয়াৰ পৰিমাণ বেছি। *সংকাৰত* প্ৰকাশিত হাস্যৰসক স্থূল হাস্যৰস বুলি ক'লেও বঢ়াই কোৱা নহয়।

গোলাঘাটৰ নাট্যকাৰ সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া (১৯০৪-১৯৭৮)ৰ আন দুখন পূৰ্ণাংগ প্ৰহসন হ'ল – *আপোহ* (১৯৪৯) আৰু *তগদিৰ* (১৯৪৯)। *আপোচ* প্ৰহসনখন চাৰি অংকীয়া আৰু ইয়াত দৃশ্য বিভাজনো দেখা যায়। ই চাৰি অংকীয়া যদিও অংককেইটা বৰ বেছি ডাঙৰ নহয়। সাধাৰণতে প্ৰহসনৰ ঘটনা লঘু প্ৰকৃতিৰ। সেইদৰে *আপোচৰ* ঘটনাও তেনেই সাধাৰণ। নাট্যকাৰে প্ৰহসনখনত লঘু বাস্তৱ চিত্ৰ এটি দাঙি ধৰিছে। গাঁৱলীয়া সমাজ জীৱনত এনে নিদৰ্শন পোৱা যায়। প্ৰহসনখনৰ চৰিত্ৰ যিদৰে নিম্নমানৰ সেইদৰে সংলাপসমূহো নিম্নমানৰ, চৰিত্ৰসমূহে যি কাৰ্য প্ৰদৰ্শন কৰিছে সেইবোৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰাত সহায় কৰিছে। তাৰ মাজতে নাট্যকাৰে কামৰূপী উপভাষাৰ জৰিয়তেও হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰাত বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ জৰিয়তে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।

সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ আনখন প্ৰহসন *তগদিৰ* তিনি অংকীয়া আৰু ইয়াত দৃশ্য বিভাজনো পোৱা যায়। ইয়াৰ কাহিনীভাগ অনুকৃত, এটি আৰবীয় সাধুকথাৰ পৰা লোৱা। এই প্ৰহসনখনৰ কথা ভাগ হ'ল – নিতৌ ঘটা এটি বাস্তৱ ঘটনা, জীৱনৰ হাঁহি কান্দোন, নিয়তিৰ পৰিহাস, প্ৰকৃতিৰ আচৰিত লীলা ৰহস্য। আৰবীয় চৰিত্ৰৰ সৈতে সাদৃশ্য ৰক্ষা কৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে প্ৰহসনখনত উৰ্দু, আৰবী শব্দৰ প্ৰয়োগ যথেষ্ট পৰিমাণে কৰা দেখা যায়। বিদেশী শব্দ প্ৰয়োগে প্ৰহসনখনৰ ৰস উপভোগ কৰাত বাধাৰ সৃষ্টি কৰিছে। কিন্তু নাট্যকাৰে তাৰ মাজতে প্ৰহসনৰ প্ৰধান উপাদান হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈও সমৰ্থ হৈছে। নাট্যকাৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ পৰিস্থিতি, চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ পৰা সহায় লোৱা দেখা যায়। অৱশ্যে দুই-এটি সংলাপত

ব্যংগভাবৰ আঁচোৰো পৰা বুলিব পাৰি।

শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ছদ্মনাম হ'ল শিপ্ৰা বৰুৱা। তেওঁ এই ছদ্মনামেৰে *কাণকটা* (১৯৫১) নামৰ প্ৰহসন এখন ৰচনা কৰে। প্ৰহসনখনত তিনিটা অংক পোৱা যায় আৰু অংকবিলাকৰ মাজত দৃশ্যও সংযোগ কৰিছে। কাণকটা প্ৰহসনখনৰ কাহিনীভাগ গাঁৱলীয়া সমাজত ঘটা এটি ঘটনা বুলিব পাৰি। প্ৰহসনখনত মাটিক লৈ হোৱা কাজিয়া এখনৰ কথা পোৱা যায়। বাস্তৱ জীৱনত এনে ধৰণৰ ঘটনা নঘটা নহয়। নাট্যকাৰে তেনে এটা বাস্তৱ পৰিস্থিতি প্ৰহসনখনত উপস্থাপন কৰিছে। বাস্তৱ কাহিনী উপস্থাপন কৰাৰ বাবে প্ৰহসনখনত ব্যংগভাব এটি দেখা যায়। এই ব্যংগভাব হাস্যমধুৰ পৰিবেশৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰিবলৈ নাট্যকাৰ সক্ষম হৈছে। হাঁহিৰ মাজতে বহু শিকিবলগীয়া কথাও আছে। পদুমীৰ বাপেকৰ কাণ দুখন কাটি পেলোৱা কাৰ্য অতিৰঞ্জিত যেন লাগিলেও বেজবৰুৱাৰ নাটকত পোৱাৰ দৰে গছত গৰু উঠা কথা ইয়াত পোৱা নাযায়। নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ, পৰিস্থিতি আৰু সংলাপৰ দ্বাৰা প্ৰহসনখনত হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।

কীৰ্ত্তিনাথ হাজৰিকা (১৯৩৩-২০০৩)ই *ফুটুকাৰ ফেন* (১৯৫৫) নামৰ মাত্ৰ এখন দুই অংকীয়া প্ৰহসন ৰচনা কৰিছে। অংক দুটাৰ মাজত দৃশ্য বিভাগো পোৱা যায়। *ফুটুকাৰ ফেনৰ* কাহিনীভাগ তেনেই সাধাৰণ। ইয়াক সৰু ল'ৰা-ছোৱালীৰ ধেমালি বুলিও ক'ব পাৰি। নাট্যকাৰে প্ৰহসনখন বাস্তৱ কথাবস্তু লৈয়ে ৰচনা কৰিছে। এখন নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ যাওঁতে এনেবোৰ সমস্যা উদ্ভৱ হোৱা দেখা যায়। শিশু চৰিত্ৰৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে উপস্থাপন কৰিছে যদিও ডাঙৰসকলৰ মাজতো এনে সমস্যা উদয় হোৱা দেখা যায়। আকৌ এনে এটা সময় আছিল যেতিয়া অভিনয়ৰ দিশটোক মানুহে বেয়া দৃষ্টিৰে চাইছিল। সেই সময়ত অৰ্থাৎ প্ৰহসনখন ৰচনাৰ সময়ত তেনে এটা সমস্যাও আছিল। তেওঁলোকে ভাবিছিল ল'ৰা-ছোৱালীক অভিনয় কৰিবলৈ দিলে বেয়া হ'ব। বিশেষকৈ ছোৱালীক অভিনয় কৰাত তেওঁলোকে বাধা দিছিল। এনে এটি ভ্ৰান্তিকৰ ধাৰণা জনসাধাৰণৰ মাজত আছিল। অভিনয় কৰা ছোৱালীৰ পৰিয়ালটিক সমাজে হেয় দৃষ্টিৰে চাইছিল। ইয়াত অভিনয়ক লৈ উদ্ভৱ হোৱা সমস্যাই দৰ্শকৰ মনত হাঁহিৰ যোগান ধৰিছে । এই হাঁহি বিমল, অনাবিল হাঁহি। শিশু-শিল্পীবিলাকে পৰিচালকক যি ধৰণে উৎকোচ দিবলৈ ধৰিলে সিয়ে হাঁহিৰ উদ্ৰেক কৰিছে। শিশু চৰিত্ৰৰ অভিনয় আৰু সিহঁতৰ কাৰ্যাৱলীয়ে হাস্যৰসৰ উদ্ভৱ কৰিছে। প্ৰহসনখনৰ কথা-বস্তুয়ে পৰোক্ষভাৱে সমাজৰ সমালোচনাও কৰিছে।

ওপৰত আলোচনা কৰা প্ৰহসনসমূহত নাট্যকাৰসকলে পৌৰাণিক আখ্যান,

বুৰঞ্জী প্ৰসিদ্ধ ঘটনাৰাজিৰ পৰা ফালৰি কাটি আহি সামাজিক, ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক সমস্যাৱলীক স্থান দিয়া দেখা যায়। সমাজত যিদৰে ব্যক্তিৰ নাগৰিক অধিকাৰ বৃদ্ধি পালে, ৰাজনৈতিক মতবাদ আৰু শোষণৰ প্ৰতিবাদ কৰাৰ অধিকাৰো বৃদ্ধি পালে, ঠিক তেনেদৰে ৰচনাৰ স্বাধীনতাও বৃদ্ধি পালে। শ্ৰেণী সংগ্ৰাম, পুঁজিবাদ আৰু সাম্যবাদৰ বিৰোধ, সাম্যবাদৰ আদৰ্শ, বংশ মৰ্যাদাৰ প্ৰভাৱ, ভিন ভিন পুৰুষৰ মাজত দ্বন্দ্ব, শ্ৰমজীৱী আৰু শোষিতবৰ্গৰ জীৱন যাত্ৰা, নিবনুৱা সমস্যা, মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ আশা-আকাংক্ষা, প্ৰেমৰ মুক্ত পৰিস্ফুৰণৰ পথত সামাজিক অন্তৰায়, গাঁৱলীয়া সমাজত থকা বিভিন্ন সমস্যা, অন্ধবিশ্বাস আদিয়ে নাট্যকাৰসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা দেখা যায়। এইবোৰ বিষয়ক লৈয়ে নাট্যকাৰসকলে পৰোক্ষ আৰু প্ৰত্যক্ষ দৃষ্টিৰে প্ৰহসন ৰচনা কৰিছে। এইবোৰৰ মাজত দেখিবলৈ পোৱা দোষ-ত্ৰুটিবিলাক হাস্যৰসৰ মাজেৰে প্ৰহসনসমূহত উপস্থাপন কৰা হৈছে। আনন্দ বিনোদনৰ মাজেৰে জনসাধাৰণক নৈতিক শিক্ষাও দিয়া হৈছে। এই নৈতিক শিক্ষা দিবলৈ যোৱাৰ বাবে প্ৰহসনসমূহত নাট্যকাৰসকলে কেতিয়াবা ব্যংগ দিশেৰেও বিষয়বস্তু উপস্থাপন কৰিছে। নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰধান্ উদ্দেশ্য সমালোচনা কৰা নহয় বাবে এই ব্যংগ তীব্ৰ হৈ উঠা দেখা নাযায়। নাট্যকাৰসকলে চৰিত্ৰ, সংলাপ, কাৰ্যাৱলী আৰু পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিছে। ইবোৰৰ বেছি ভাগতে চৰিত্ৰ বা কাহিনীৰ বিকাশ ঘটা নাই। প্ৰহসনৰ প্ৰয়োজনীয় উপাদান কম বেছি পৰিমাণে থকাৰ বাবে এইবোৰক এই শ্ৰেণীৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পৰা গৈছে।

এক অংকীয়া প্ৰহসনৰ ইতিহাস

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰে পৰা এক অংকীয়া প্ৰহসন দেখিবলৈ পোৱা যায়। অৱশ্যে উনবিংশ শতিকাৰ পৰা এই শ্ৰেণীৰ নাটক ৰচনা হয় যদিও ইয়াৰ ইতিহাস বিংশ শতিকাৰ পৰাহে পোৱা যায়। আলোচনাৰ সুবিধাৰ্থে আদিৰ পৰা ১৯৯০ চনলৈকে ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত এক অংকীয়া প্ৰহসনসমূহক সময় অনুসৰি দুটা ভাগত ভাগ কৰি লোৱা হ'ল।

১। আদিৰ পৰা প্ৰাকযুদ্ধকালীন অৰ্থাৎ আৰম্ভণিৰ পৰা ১৯৪৬ চনলৈ।

২। যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অৰ্থাৎ ১৯৪৭ চনৰ পৰা ১৯৯০ চনলৈকে প্ৰকাশিত। ইয়াৰ ভিতৰত অনাতাঁৰ প্ৰহসন (প্ৰকাশিত) কেইখনকো সামৰা হৈছে।

১) আদিৰ পৰা প্ৰাক যুদ্ধকালীন প্ৰহসন

আধুনিক অসমীয়া পূৰ্ণাংগ প্ৰহসনৰ ইতিহাস আৰম্ভ হয় হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন*-এৰে। কিন্তু এক অংকীয়া প্ৰহসনৰ ইতিহাস আৰম্ভ হয় লক্ষ্মীনাথ

বেজবৰুৱাৰ দ্বাৰা ৰচিত প্ৰহসনৰ যোগেদি। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা (১৮৬৪-১৯৩৮)ই কুৰি শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকতে চাৰিখন এক অংকীয়া প্ৰহসন ৰচনা কৰি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত এই শ্ৰেণী প্ৰহসনৰ শুভাৰম্ভ কৰে। বেজবৰুৱাই ১৯১৩ চনত *পাচনি*, *নোমল*, *চিকৰপতি-নিকৰপতি* আৰু ১৯১৮ চনত *গদাধৰ ৰজা* নামৰ এক অংকীয়া প্ৰহসনকেইখন প্ৰকাশ কৰে।

পাচনি এক অংকীয়া প্ৰহসন হ'লেও ইয়াৰ মাজত একাধিক দৃশ্য পোৱা যায়। প্ৰহসনখনত মাত্ৰ দুটি সন্ধিয়াৰ ঘটনাহে উপস্থাপন কৰিছে। পাচনি হ'ল এজন অতিমাত্ৰা অতিথিপৰায়ণ লোক। ঘৈণীয়েক তেওঁৰ বিপৰীতধৰ্মী। গিৰীয়েকে অতিথি আদৰে আৰু ঘৈণীয়েকে খেদে। এনে দুটি ৰিপৰীতমুখী চৰিত্ৰৰ দ্বাৰা প্ৰহসনখন ৰচনা কৰা হৈছে। আলহী আৰু গৃহস্থৰ মাজত সংঘটিত কাৰ্যৰ দ্বাৰা নাট্যকাৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ইয়াৰ কাহিনীভাগ দুৰ্বল আৰু বৈচিত্ৰ্যহীন, দৃশ্যকেইটি পৰিস্থিতি-প্ৰধান। প্ৰহসনখনত কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ কোনো এটাৰে বিকাশ ঘটা নাই। প্ৰহসনৰ প্ৰয়োজনীয় উপাদানৰ অতিৰঞ্জন আৰু অবাস্তৱতা এই প্ৰহসনখনত দেখিবলৈ পোৱা যায়। পাচনিৰ অতিমাত্ৰা অতিথিপৰায়ণতা, ঢেঁকীৰ খোৱা লৈ আলহী মতা, নৰৰূপী আলহীৰ ঠাইত মেকুৰী পোৱালি এটাক সাক্ষাৎ দামোদৰ জ্ঞান কৰা, মেকুৰী পোৱালি দেখুৱাই আলহী খেদা আদি কাৰ্য অবাস্তৱ আৰু অতিৰঞ্জিত।

বেজবৰুৱাৰ *পাচনি*খনক বিশুদ্ধ এক অংকীয়া প্ৰহসন বুলি কোৱাই সমীচিন হ'ব। প্ৰহসনখনত অবাস্তৱ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ অসংগত-অস্বাভাৱিক কাৰ্য আৰু কৌশলৰ যোগেদি কথাভাগ উপস্থাপনা কৰিছে। ইয়াত ব্যংগাত্মক হাস্যৰসৰ আঁচোৰ পৰা বুলিব নোৱাৰি। গাঁৱলীয়া এটি নিসন্তান পৰিয়ালৰ কথাই ইয়াৰ কাহিনী। কাহিনী অনুসৰি ইয়াত চৰিত্ৰ সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে। পাচনিৰ অতিমাত্ৰা অতিথিপৰায়ণতাই দৰ্শকক আমোদ দিব পাৰিছে। আনফালে ঘৈণীয়েক নাকত ধৰি চাকত ঘূৰাব পৰা চতুৰ বুদ্ধিমতী তিৰোতা যদিও তাইৰ *ঠেক* মনোবৃত্তিৰহে পৰিচয় পোৱা যায়। তথাপি সিবিলাকে আমোদহে দিছে। গতিকে ইয়াত গিৰীয়েকৰ উদাৰতা আৰু ঘৈণীয়েকৰ সংকীৰ্ণ মনোভাবৰ অসামঞ্জস্যই হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰাত বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। আকৌ প্ৰহসনখনত পাচনি-পত্নী সাংসাৰিক জ্ঞানৰো প্ৰতিনিধি। পাচনিৰ সংলাপ আৰু ভাষাৰ ঔচিত্য মন কৰিবলগীয়া। প্ৰহসনখনৰ নিভাঁজ অসমীয়া ভাষা, ফকৰা-যোজনা, শাস্ত্ৰীয় উদ্ধৃতি আদিত অসমৰ কেঁচা মাটিৰ গোন্ধে আমোল মোলাই আছে।

বেজবৰুৱাৰ আন এখন প্ৰহসন হ'ল *নোমল*। প্ৰহসনখনত ছ-টা সৰু সৰু দৃশ্য দেখিবলৈ পোৱা যায়। *নোমল*ৰ কাহিনী অতি সাধাৰণ। নাট্যকাৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক

কৰিবলৈ মূল কাহিনীৰ সৈতে কিছুমান অস্বাভাবিক পৰিবেশ আৰু পৰিস্থিতিৰ আশ্ৰয় লৈছে। হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ নাট্যকাৰে শব্দৰ উচ্চাৰণ আৰু এটা শব্দৰ ভিন ভিন অৰ্থ প্ৰয়োগ কৰিছে। প্ৰহসনখনত সামান্যতম ব্যংগভাবৰ ছিটিকনিও পৰা দেখা যায়। প্ৰকৃততে এই প্ৰহসনখনত বেজবৰুৱাই ৰসিক চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা নাই। চৰিত্ৰৰ নিৰ্বুদ্ধিতা মূৰ্খামি আদি অসংগত ব্যৱহাৰে আৰু প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিত কক্‌বকাই ফুৰা অৱস্থাইহে হাঁহিৰ খলকনি তুলিছে। সেইবাবে *নোমল*ক এখন বিশুদ্ধ প্ৰহসন বুলিব পাৰি। নাটখনৰ নায়ক বুঢ়াজনৰ নাহৰ ফুটুকা নামটোৱেই হাস্যকৰ।

চিকৰপতি নিকৰপতি চৈধ্যটা দৰ্শন অৰ্থাৎ দৃশ্য বিভক্ত বেজবৰুৱাৰ আন এখন এক অংকীয়া প্ৰহসন। চৈধ্যটা দৃশ্যত বিভক্ত হ'লেও ইয়াৰ কলেবৰ সৰু। আন প্ৰহসনৰ দৰে *চিকৰপতি নিকৰপতিৰ* কাহিনীটোত কোনো জটিলতা বা ভাবৰ গাঢ়তা নাই। ইয়াত ৰজাৰ চৰিত্ৰ থাকিলেও কথাভাগ গধুৰ নহয়। ৰজা, যুৱৰাজ, দূত আদি চৰিত্ৰৰ দ্বাৰা চিকনপুৰ, ডিভা নগৰ আদি ৰাজ্যৰ কথা অৱতাৰণা কৰি নাট্যকাৰে মধ্যযুগীয় পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰিছে। সেইদৰে ব্ৰিটিশ্বৰ ৰাজত্ব কালত পোন প্ৰথমে বিচাৰৰ নামত হোৱা ভেকো-ভাওনা আৰু অবৈতনিক হাকিমে ভেঁটি খোৱা দুৰ্নীতিৰ বাস্তৱ চিত্ৰ আদিৰো অৱতাৰণা কৰিছে। নাট্যকাৰে দ্বাদশ দৰ্শনত উপস্থাপন কৰা কাৰ্যটি অবাস্তৱ আৰু অতিৰঞ্জিত। তেনে কাৰ্য বাস্তৱত হোৱা কঠিন। সেইদৰে দশম আৰু তৃতীয় দৰ্শনতো তেনে এটোখন প্ৰতিচ্ছবিয়েই দেখা যায়। ৰজা, যুৱৰাজ মন্ত্ৰী আদি থাকিলেও তেওঁলোকৰ পৰা চৰিত্ৰগত কাৰ্য দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। চিকৰপতি আৰু নিকৰপতিৰ দৰে চৰিত্ৰ প্ৰকৃততে এখন প্ৰহসনৰ বাবে প্ৰয়োজন। নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ অনুসৰি সংলাপ সংযোগ কৰাত সাৰ্থক হৈছে। প্ৰহসনখনত সামান্য ব্যংগভাব থাকিলেও বিমল হাস্যৰসৰ প্ৰভাৱে তাক ঠন ধৰি উঠিবলৈ সুবিধা দিয়া নাই। সেয়ে *চিকৰপতি নিকৰপতি* এখন বিমল হাস্যৰসাত্মক প্ৰহসন বুলি কোৱাই সমীচিন হ'ব।

গদাধৰ ৰজা নামৰ আন এখন প্ৰহসন ৰচনা কৰে বেজবৰুৱাই ১৯১৮ চনত। বেজবৰুৱাই প্ৰায়বিলাক প্ৰহসনক চৰিত্ৰৰ নামেৰে নামকৰণ কৰিছে। এইখনো তাৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। কিন্তু চৰিত্ৰ হিচাপে প্ৰকৃত গদাধৰ ৰজাৰ অস্তিত্ব ইয়াত নাই। আন এজন লোককহে গদাধৰ ৰজা বুলি ভুল কৰি ভবা হৈছে আৰু এই ভ্ৰান্তিৰ ফলতেই নাটখনত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি হৈছে। *গদাধৰ ৰজা* প্ৰহসনখনৰ পটভূমি হ'ল ল'ৰা ৰজাৰ শাসন কাল। *গদাধৰ ৰজাত* গাঁৱলীয়া পৰিবেশৰ মাজতে এটি ঐতিহাসিক পটভূমিৰ ইংগিত পোৱা যায়। ল'ৰা ৰজাৰ শাসনত অতিষ্ঠ হৈ গদাধৰ পলাই আছিল। তাকেই কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যকাৰে *গদাধৰ ৰজা* ৰচনা কৰা হৈছে। প্ৰহসনখনত চৰিত্ৰ

বুলিবলৈ মাথো চাৰিটা। *গদাধৰ ৰজা* সম্পৰ্কে গোবিন্দ প্ৰসাদ শৰ্মাই এই বুলি গৈছে,

> *"When we come after this to his fifth force, **Gadadhar Raja**, published three years after the publication of his serious plays, we see that Bezbarua has already mastered the art of writing comic play".*

বেজবৰুৱাই *গদাধৰ ৰজাক* 'চ'ৰাঘৰীয়া নাট' বুলিছে। নাট্যকাৰে ইয়াত চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ যোগেদি হাঁহিৰ খলকনি তুলিছে। প্ৰহসনখনত ব্যংগ বা বিদ্ৰুপাত্মক ভাব দেখা নাযায়। সেইবাবে *গদাধৰ ৰজা* এখন বিশুদ্ধ আধুনিক এক অংকীয়া প্ৰহসন হৈছে। বেজবৰুৱাৰ প্ৰহসনকেইখনত চৰিত্ৰসমূহ আৰু ঘটনা পৰম্পৰা অসমীয়া গাঁৱলীয়া জীৱনৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা যদিও অসমীয়া সমাজৰ বিশেষ কোনো উল্লেখযোগ্য দিশ বা সমস্যা সেইবোৰত উত্থাপন কৰা হোৱা নাই। আন কথাত এই প্ৰহসনকেইখনত বেজবৰুৱাৰ বৰ সমাজ সচেতন ভাব দেখা নাযায়। অৱশ্যে কোনো কোনো ঠাইত ব্যংগ-বিদ্ৰুপৰ সামান্য আঘাত নথকা নহয়। *নোমল*ত আধিয়াবাৰী সত্ৰাধিকাৰৰ কাৰ্য-কলাপ আৰু *চিকৰপতি নিকৰপতি*ত বিচাৰ বিভাগৰ দুৰ্নীতি পৰায়ণতা ব্যংগ-বিদ্ৰুপৰ নিদৰ্শন। কিন্তু এই আঘাত পীড়াদায়ক হোৱা নাই। অবাস্তৱ আৰু উদ্ভট ঘটনা হয়তো আছে আৰু এনে উদ্ভট ঘটনাই স্থূল হাস্যৰসৰ খলকনি তুলিছে। বেজবৰুৱাৰ প্ৰহসনকেইখনত নিম্ন চৰিত্ৰৰ বিসংগতিপূৰ্ণ আৰু অস্বাভাৱিক কাৰ্য-কলাপে হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে। ইয়াৰ উপৰিও ঘটনাৰ অতিৰঞ্জন গাঁৱলীয়া ভাষা আৰু বচন ৰীতি, একোটা শব্দ বা ব্যক্যাংশৰ পুনঃপৌনিক ব্যৱহাৰ, শব্দৰ ভুল উচ্চাৰণ, শাস্ত্ৰৰ ভুল উদ্ধৃতি আকস্মিক সংযোগ আৰু ষড়যন্ত্ৰমূলক কাৰ্য আদি বিভিন্ন উপায়েৰে বিসংগতিপূৰ্ণ ভাবৰ সৃষ্টি কৰি বেজবৰুৱাই প্ৰহসনকেইখনত হাস্যৰসৰ যোগান ধৰিছে। সেয়ে বেজবৰুৱাৰ প্ৰহসনকেইখনক বিমল হাস্যৰসাত্মক প্ৰহসন বুলিব পাৰি।

প্ৰহসন ৰচোঁতাসকলৰ ভিতৰত পদ্মধৰ চলিহা (১৮৯০-১৯৬১) এগৰাকী লেখত ল'বলগীয়া নাট্যকাৰ। ১৯১৯ চনত তেওঁ *কেনেমজা* নামৰ এক অংকীয়া প্ৰহসন এখন ৰচনা কৰে। কিন্তু সেইখন পুথি আকাৰে প্ৰকাশ পায় ১৯২৩ চনত। সাতোটা দৃশ্যত বিভক্ত নাটকখনক নাট্যকাৰে 'ধেমেলীয়া গীতি-নাট্য' বুলিছে। গীতৰ সংখ্যা বেছি হোৱা বাবেই হয়তো নাটখনিক গীতি নাট বোলা হৈছে।

চলিহাৰ *কেনেমজা* নামৰ এক অংকীয়া প্ৰহসনখনিত অবাস্তৱ-অলৌকিক ঘটনা থাকিলেও *নিমন্ত্ৰণ*তকৈ কিছু কম বুলিব পাৰি। সেইবাবে *নিমন্ত্ৰণ*তকৈ এইখন কিছু উন্নত বুলিব পাৰি। প্ৰহসনখনৰ কথাভাগ অনুসৰি চৰিত্ৰৰ সংযোজন আৰু চৰিত্ৰ

অনুসৰি সংলাপৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। চৰিত্ৰৰ দৰে ইয়াৰ সংলাপবোৰো অগভীৰ। নাট্যকাৰে সংলাপবোৰো অদ্ভূত ৰূপে সংযোজন কৰিছে। ইবিলাক এখন প্ৰহসনৰ বাবে প্ৰয়োজন। অৱশ্যে হাস্যৰসৰ মাজতে প্ৰহসনখনত শৃংগাৰ ৰসৰো গোন্ধ পোৱা যায়। জুলেখা গাভৰুৰ গীত-মাত আৰু লাহ বিলাসপূৰ্ণ সংলাপত শৃংগাৰ ৰসৰ এটি ক্ষীণ আভাস পোৱা যায়। যি কি নহওক নাট্যকাৰে প্ৰহসনখনত চৰিত্ৰ, সংলাপ, পৰিবেশ আৰু পৰিস্থিতিত দ্বাৰা হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰা দেখা যায়।

বেনুধৰ ৰাজখোৱাৰ *যমপুৰী* (১৯৩১) এখন এক অংকীয়া অতি কাল্পনিক প্ৰহসনমূলক নাট। প্ৰহসনখনত নাট্যকাৰে নৃত্য-গীতৰ অসীম প্ৰভাৱ দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ই নাট্যকাৰৰ সংগীতত অসীম দখল থকাৰ কথা প্ৰমাণ কৰে। নাট্যকাৰে যম ৰজাৰ বিচাৰ কাৰ্যৰ দ্বাৰা হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ৰজা আৰু গাভৰুৰ প্ৰেম চিত্ৰই দৰ্শকক আমোদ দিব পৰিছে। নাট্যকাৰে ইয়াত চৰিত্ৰ অনুসৰি সংলাপসমূহ সংযোগ কৰিছে। কিন্তু ইয়াত কথাবস্তুৰ গভীৰতা পোৱা নাযায় বাবে চৰিত্ৰ আৰু সংলাপবোৰৰো গভীৰতা নাই। প্ৰহসনৰ প্ৰয়োজনীয় উপাদান পোৱা যায় বাবে ইয়াক প্ৰহসন বুলিব পাৰি।

হাস্যৰসাত্মক সাহিত্য ৰচক হিচাপে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ পিছতেই মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ (১৮৯৪-১৯৮২)ৰ নাম ল'ব লাগিব। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ একমাত্ৰ পূৰ্ণাংগ প্ৰহসন হ'ল *লিটিকাই*। অনুৰূপভাৱে মহন্তৰো মাত্ৰ দুখনহে পূৰ্ণাংগ প্ৰহসন – *কুকুৰীকণাৰ আঠমঙ্গলা* আৰু *বিয়াৰ বিপৰ্য্যয়*। ইয়াৰ উপৰিও মহন্তই ভালে সংখ্যক এক অংকীয়া প্ৰহসন ৰচনা কৰিলেও আটাইখিনি প্ৰকাশ পোৱা নাই। ইয়াত প্ৰকাশিত প্ৰহসনকেইখনৰ বিষয়েহে আলোচনা কৰা হ'ব। এনে কেইখনমান হৈছে, *এটা-চুৰট* (১৯২৯), *ভোটৰ ৰগৰ* (১৯৪৬), *নিবোকা ৰজা*, *টেঙৰ-ভেঙৰ*, *চেঁচা জ্বৰ* আৰু *লেক্-লৌলানি* (১৯৫৫) আদি। *এটা চুৰট*ত দেখুওৱা হৈছে চাহ বাগিছাৰ দেশী মেনেজাৰ ধৰ্মেশ্বৰৰ টি.বি. বেমাৰ। তেওঁক ডাক্তৰে চিগাৰেট খোৱা বন্ধ কৰিছে। প্ৰহসনখনত চিগাৰেট খোৱা কাৰ্যটো যে বেয়া সেই কথাও নাট্যকাৰে দাঙি ধৰিছে। যি বস্তু খোৱাৰ বিনিময়ত অসুখ হয় তেনে বস্তু নোখোৱাই ভাল। এনে ধৰণৰ কথাও নাট্যকাৰে ব্যক্ত কৰা বুলিব পাৰি। প্ৰহসনখনত চৰিত্ৰ, সংলাপ আৰু পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে নাট্যকাৰে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।

মহন্তই নিৰ্বাচনক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচনা কৰা এখন প্ৰহসন হ'ল *ভোটৰ ৰগৰ*। এই প্ৰহসনৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে নিৰ্বাচন সম্পৰ্কে জনসাধাৰণক কিছু জ্ঞান দিয়া বুলিব পাৰি। 'ৰগৰ' বুলিলে সাধাৰণতে ধেমালি বুজায়। ভোটক কেন্দ্ৰ কৰি এই

ধেমালিৰ সৃষ্টি হৈছে। এই ধেমালিৰ চলেৰে নাট্যকাৰে ভোট দানৰ সময়ত অৰ্থাৎ নিৰ্বাচনৰ সময়ত উদ্ভৱ হোৱা কিছুমান খেলি-মেলিৰ কথা দাঙি ধৰিছে। খেলি-মেলিবিলাকে প্ৰহসনখনত হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। নাট্যকাৰে পৰিস্থিতি, চৰিত্ৰ আৰু সংলাপ সংযোগৰ দ্বাৰা হাঁহিৰ খোৰাক যোগাইছে।

নিবোকা ৰজা প্ৰহসনখনৰ ৰচনা কাল ১৯২৮ চন। অৱশ্যে প্ৰহসনখনৰ প্ৰকাশ কাল ১৯৫৫ চন। ইয়াৰ কথাভাগ লৌকিক সাধুকথা সদৃশ। প্ৰহসনখন মাত্ৰ দুটা দৃশ্যত বিভক্ত। ইয়াত চৰিত্ৰ আৰু সংলাপ সংযোগৰ দ্বাৰা হাঁহিৰ খলকনি তুলিবলৈ লেখক সক্ষম হৈছে। মিত্ৰদেৱ মহন্তই *টেঙৰ-ভেঙৰ*, *চেঁচা জ্বৰ* আৰু *লেক-লৌলানি* এই প্ৰহসন তিনিখন আৰক্ষী বিভাগৰ অনুৰোধমৰ্মে ৰচনা কৰিছিল আৰু আটাইকেইখনেই গোলাঘাটত মঞ্চস্থ কৰাও হৈছিল। *টেঙৰ-ভেঙৰ* প্ৰহসনখনত কাহিনী বুলিবলৈ একো নাই। মাত্ৰ চাইকেল চোৰ আৰু গৃহস্থৰ অসাৱধানতাৰ কথাকে ইয়াত অৱতাৰণা কৰা হৈছে। অৱশ্যে ইয়াৰ মাজত নীতিশিক্ষাৰ বা নলগাকৈও থকা নাই। চোৰ আৰু গৃহস্থৰ কাৰ্য-কলাপ আৰু চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপে ইয়াত হাঁহিৰ খলকনি তুলিছে। ইয়াত বিমল হাস্যৰসহে পোৱা যায়। *চেঁচা জ্বৰ* নামৰ নাটখনত এগৰাকী বুদ্ধিমতী তিৰোতাৰ বুদ্ধিৰ পৰিচয় পোৱা যায়। প্ৰহসনখনৰ বিষয়বস্তু হ'ল বুঢ়ীজনীৰ চোৰ ধৰা পেলোৱাৰ কৌশল। বুঢ়ীজনীয়ে যি বুদ্ধিৰে চোৰ ধৰা পেলালে সিও হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিছে। একাংকিকা প্ৰহসন হিচাপে *চেঁচা জ্বৰ* সাৰ্থক হোৱা বুলিব পাৰি। নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ, সংলাপ আৰু পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে দৰ্শকক হাঁহিবলৈ ইয়াত সুবিধা দিছে।

লেক্-লৌলানি প্ৰহসনখনত যাত্ৰীয়ে যে টিকট সংগ্ৰহ কৰিব লাগে আৰু টিকট সংগ্ৰহ কৰা সময়ত শাৰী পাতি থিয় দিব লাগে তেনে এটি বিষয়ক লৈয়ে ৰচনা কৰিছে। চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ মাধ্যমেৰে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ নাট্যকাৰ ইয়াত সক্ষম হৈছে। দেখা যায় যে, মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ এই তিনিখন প্ৰহসন আৰক্ষী বিভাগে সম্ভৱতঃ প্ৰচাৰৰ বাবে ৰচনা কৰিবলৈ দিছিল। বুৰঞ্জীকাৰ বা নাট্যকাৰে লিখা মতে সেই সময়ত সেই অঞ্চলত চোৰৰ উপদ্ৰৱ বেছি আছিল। ইয়াৰ কাহিনীভাগৰ কোনো গুৰুত্ব নাই; তাৰ পৰিৱৰ্তে মাত্ৰ একো একোটা পৰিস্থিতিহে পোৱা যায়। প্ৰহসনকেইখনত লেখত ল'বলগীয়া চৰিত্ৰও নাই, ঘটনাও নাই। পৰিস্থিতি কেইটাৰ মাজত জটিলতাও নাই। নাট্যকাৰে পৰিবেশ আৰু চৰিত্ৰৰ যোগেদি হাস্যৰস সৃষ্টি কৰা দেখা যায়।

যুদ্ধোত্তৰ যুগত প্ৰেমধৰ দত্তই কেইবাখনো প্ৰহসন ৰচনা কৰিছে। ১৯৬৬ চনত প্ৰকাশ পোৱা তেওঁৰ নাটিকা সংকলনটিত দহখন প্ৰহসন পোৱা যায়। আটাইকেইখন প্ৰহসন শিশুসকলৰ উপযোগীকৈ ৰচনা কৰা হৈছে। ইয়াত শিশুসুলভ হাঁহি-ধেমালিৰ

কথা পোৱা যায়। প্ৰহসনকেইখন হ'ল *এবাৰ প্লীজ*, *সিহঁতৰ কাণ্ড*, *মেকুৰীৰ বিষয়ে ৰচনা*, *সাধু*, *কেক্ কেক্ হোৱা*, *ৰঙা চোলা*, *যদিও পিচল খোৱা*, *অঙ্গীকাৰ*, *পৰিৱৰ্তন* আৰু *লাইন অৱ হাৰ্ট*।

কনক সেন ডেকাই *একাংকিকা পঞ্চমা* (১৯৬২) নামেৰে পাঁচখন একাংকিকা প্ৰহসনৰ এটি সংকলন প্ৰকাশ কৰে। সেয়ে নামো দিছে ঠিক তেনেদৰে। প্ৰহসনকেইখন হ'ল – *জোতা চোৰ*, *ইন্দ্ৰপুৰী*, *পঞ্চায়ত সভা*, *এপইন্টমেন্ট* আৰু *মিষ্টাৰ এম এ*।

জোতা চোৰ এক অংকীয়া প্ৰহসনখন এটি মাত্ৰ দৃশ্যতে সমাপ্ত হৈছে। ইয়াত চোৰে নিজে চুৰি কৰি আনক চোৰ বান্ধিব বিচাৰিছে। সমাজত এনে শ্ৰেণীৰ লোকৰ অভাৱ নাই। কিন্তু শেষত চোৰে নিজেই বান্ধ খায়, তথাপি কিন্তু সেই চোৰৰ মুখতেই বৰ কথা। চোৰে কৰা কাৰ্য-কলাপ আৰু তাৰ সংলাপ আদিয়ে হাঁহিৰ খোৰাক যোগাইছে। সেইদৰে *ইন্দ্ৰপুৰী* নামৰ প্ৰহসনখনতো এটি মাত্ৰ দৃশ্য পোৱা যায়। ইয়াত ইন্দ্ৰৰ ৰাজসভাৰ দৰে এটি দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰিব বিচাৰিছে। সাধাৰণতে গাঁওবিলাকত পঞ্চায়ত সভা থাকে। সেই সভাবিলাকত গাঁৱৰ মানুহৰ সমস্যাৰাজিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হয়, বিচাৰ আদিও চলে। সেই বিচাৰত নানা ধৰণৰ পৰিস্থিতিৰো সৃষ্টি হয়। তাকে নাট্যকাৰে হাস্যৰসাত্মকভাৱে উপস্থাপন কৰা দেখা যায়। বিচাৰকসকলৰ যি ৰায় সেইবোৰেও হাঁহিৰ খোৰাক যোগাইছে। ঠিক সেইদৰে *এপইন্টমেন্ট* আৰু *মিষ্টাৰ এম এ*তো এটি এটি দৃশ্য পোৱা যায়। ইয়াতো নাট্যকাৰে সামাজিক পৰিস্থিতি একোটাৰ কথা অৱতাৰণা কৰিছে। পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে কথা অৱতাৰণা কৰিবলৈ যোৱাত ইয়াত পৰিস্থিতিগত হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হোৱা দেখা যায়। ডেকাৰ আটাই কেইখন প্ৰহসনতে ব্যংগাত্মক দিশ এটি দেখিবলৈ পোৱা যায়। এই ব্যংগ দিশটো কিন্তু তীব্ৰ নহয়। নাট্যকাৰৰ নাট্য পৰিধি কম আৰু মুখ্য উদ্দেশ্যও সেইটো নহয়। দৰ্শক-শ্ৰোতাক আনন্দ দিয়াৰ মাজতে দুই-এটি সমাজ সচেতনতাৰ বক্তব্যও ইয়াত দাঙি ধৰা হৈছে। ডেকাৰ প্ৰহসন ৰচনা কিছু পৰিমাণে সাৰ্থক হোৱা বুলি ক'ব পাৰি।

ধৰণীধৰ ফুকনে ১৯৬৩ চনত *স্বৰ্গ-মৰ্ত্ত-পাতাল* নামেৰে একমাত্ৰ প্ৰহসনখন ৰচনা কৰে। এক অংকীয়া প্ৰহসনখনত পাঁচটা দৃশ্য পোৱা যায়। নামত গভীৰতা থাকিলেও ইয়াৰ কাহিনীভাগত গভীৰতা নাই বা কাহিনীভাগ সু-সংগঠিত নহয়। নাট্যকাৰে সাধাৰণভাৱে ইয়াত সমাজৰ দুই-এটি দোষ দেখুৱাইছে যদিও সি গাঢ় ৰূপ ধাৰণ কৰা নাই। সেইবাবে প্ৰহসনখনত ব্যংগভাৱৰ আঁচোৰ পৰিছে। কিন্তু ব্যংগভাৱ তীব্ৰ নোহোৱা বাবে বিমল হাস্যৰসে সেই ঠাই অধিকাৰ কৰা দেখা যায়। নাট্যকাৰে সংলাপ আৰু চৰিত্ৰবিলাকৰ কাৰ্য-কলাপৰ দ্বাৰা হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সক্ষম

হৈছে।

১৯৭০ চনত *দেবেশ* শৰ্মাই ***হনুমানৰ বিয়া*** নামৰ এখন প্ৰহসন ৰচনা কৰে। ***হনুমানৰ বিয়াৰ*** পাতনিতেই শৰ্মাই নিজে ইয়াক প্ৰহসন বুলি উল্লেখ কৰিছে। নাট্যকাৰে বিয়া এখনত দেখিবলৈ পোৱা বা সৃষ্টি হোৱা উদুলি-মুদুলি পৰিস্থিতি এটাৰ কথা অৱতাৰণা কৰিছে। সাধাৰণতে অসমীয়া বিয়াবিলাকত এনে এটা হুলস্থূলীয়া পৰিবেশ বাৰুকৈয়ে চকুত পৰে। হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰাই নাট্যকাৰৰ প্ৰধান লক্ষ্য হোৱা বাবে তেওঁ অতিৰঞ্জিত আৰু লঘু পৰিবেশ এটি ইয়াত উপস্থাপন কৰিছে। প্ৰহসনখনত চৰিত্ৰ, সংলাপ আৰু এটি হুলস্থূলীয়া পৰিবেশৰ মাজেৰে বিমল হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ তেওঁ সমৰ্থ হৈছে।

ডাঃ হেম শৰ্মা (১৯২০)ই সৰু বৰ বহুকেইখন নাটক ৰচনা কৰিছে যদিও সেই আটাইবোৰ প্ৰকাশ পোৱা নাই। প্ৰকাশিত নাটকৰ ভিতৰত হৈছে ১৯৭৬ চনত লিখা *বিয়া বাহৰ*। এইখনো প্ৰহসন শ্ৰেণীৰ নাটক। ইয়াত দৃশ্য বিভাজন দেখা নাযায়। উল্লেখযোগ্য যে এইখন এখন স্ত্ৰীচৰিত্ৰ বৰ্জিত প্ৰহসন। এই কথা নাট্যকাৰে নিজেই প্ৰকাশ কৰিছে। নাট্যকাৰে নিজে *বিয়া বাহৰক* প্ৰহসন বুলি মত পোষণ কৰিছে। অৱশ্যে এই প্ৰহসনখনক ব্যংগাত্মক প্ৰহসন বুলি কোৱাহে সমীচিন হ'ব। কাৰণ এনে ধৰণৰ ঘটনা সমাজত নঘটা নহয়। প্ৰহসনখনৰ ঘটনাত ব্যংগ ভাব থকা হেতুকে এইখনক ব্যংগাত্মক বুলিব পাৰি। ধন-ধান দি বুঢ়ায়ো গাভৰু ছোৱালী বিয়া কৰোৱা নিদৰ্শন সমাজত বহুতো পোৱা যায়।

বিৰিঞ্চি ভট্টাচাৰ্য্যই ***প্ৰেমৰ ইনজেকচন*** (১৯৭৬) নামৰ একমাত্ৰ এক অংকীয়া প্ৰহসন শ্ৰেণীৰ নাটক এখন ৰচনা কৰে। ইয়াৰ নামটোৱেই হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰা বুলিব পাৰি। কাহিনী বুলিবলৈ ইয়াত একো নাই। ইয়াত কিছুমান অসংলগ্ন আৰু সামঞ্জস্য বিহীন পৰিস্থিতিৰ উপস্থাপন কৰা হৈছে। নাট্যকাৰে মাত্ৰ দৰ্শকক হাঁহিৰ যোগান ধৰিবলৈ চেষ্টা অব্যাহত ৰখা দেখা যায়। ইয়াত ব্যংগ ভাবৰ আঁচোৰ লেখমানো নাই। নাট্যকাৰে সংলাপ, পৰিস্থিতি আৰু চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-কলাপৰ দ্বাৰা প্ৰহসনখনত বিমল হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। সেয়ে ইয়াক বিমল হাস্যৰসাত্মক প্ৰহসন বুলি ক'ব পৰা যায়।

হিতেশ ডেকা (১৯২৪-২০০০)ই ১৯৭৭ চনত ***শীৰ্ষ-সন্মিলন*** আৰু ***মুখ্যমন্ত্ৰী*** নামৰ দুখন প্ৰহসন ৰচনা কৰাৰ কথা পোৱা যায় যদিও ***মুখ্যমন্ত্ৰী***খন সম্প্ৰতি পাবলৈ নাই। ***শীৰ্ষ সন্মিলন***খনক নাট্যকাৰে নিজেই প্ৰহসন বুলি কৈছে। ইয়াত নাট্যকাৰে ধৰ্মীয় দিশত হোৱা ব্যভিচাৰৰ কথাকে দাঙি ধৰিছে। কিছুমান মানুহে সামাজিকভাৱে বিপদাপন্ন

হ'লে সেই সমাজখন ত্যাগ কৰি আন এখন সমাজলৈ ঢাপলি মেলে। প্ৰয়োজনবোধ কৰিলে ধৰ্ম ত্যাগ কৰিবলৈও কুণ্ঠাবোধ নকৰে। হাস্যৰসৰ মাজেৰে এনে ধৰণৰ বিষয় এটাকে ইয়াত দাঙি ধৰা বুলিব পাৰি। চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-পন্থা আৰু পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ লেখক সক্ষম হৈছে। প্ৰহসনখনত ব্যংগ ভাবৰ ছিটিকনি পৰিলেও সি তীব্ৰ হৈ উঠা নাই। সেয়ে ইয়াক ব্যংগাত্মক প্ৰহসন বুলিবও নোৱাৰি।

১৯৭০ চনত ৰামেশ্বৰ হাজৰিকাই *পৃথিৱীৰ সংবাদ* নামৰ এখন প্ৰহসন শ্ৰেণীৰ নাটক ৰচনা কৰে। হাজৰিকা নিজেই এগৰাকী কৌতুক অভিনেতা। নিজে এগৰাকী কৌতুক অভিনেতা হোৱাত তেওঁৰ বাবে প্ৰহসনখন ৰচনাত কিছু সহায় হৈছে। প্ৰহসনখনৰ চৰিত্ৰসমূহ পৌৰাণিক আখ্যানৰ চৰিত্ৰৰ নামেৰে নামাংকিত কৰিছে। সেই নামেৰে নামকৰণ কৰি বৰ্তমান সমাজখনৰ ভণ্ডামিৰ কথাও প্ৰকাশ কৰিছে। কিছুমান সংলাপে সমাজখনক আক্ৰমণ নকৰাকৈ থকা নাই। সেয়ে প্ৰহসনখনত ব্যংগ ভাবৰ ছিটিকনি পৰাটো স্বাভাৱিক। কিন্তু ই তীব্ৰ হৈ উঠা দেখা নাযায়। সংলাপ আৰু চৰিত্ৰৰ কাৰ্যৰ দ্বাৰা প্ৰহসনখনত হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰা হৈছে। আখ্যানপ্ৰধান নামেৰে চৰিত্ৰসমূহৰ নামকৰণ কৰিলেও সিহঁতৰ কাৰ্য মৰ্ত্যৰ সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ দৰে।

পদ্ম বৰাই *সত্য*, *বোকা*, *পাৰ্মিট* নামেৰে ১৯৮৫ চনত এটি নাট্য সংকলন প্ৰকাশ কৰি উলিয়ায়। সংকলনটিত সন্নিৱিষ্ট হোৱা প্ৰহসন কেইখন হ'ল : *সত্যাগ্ৰহ*, *বোকা ভাওনা* আৰু *পাৰ্মিট পৰ্ব*।

বৰাৰ *সত্যাগ্ৰহ* নামৰ প্ৰহসনখনত বিভিন্ন সমস্যাৰ উপস্থাপন কৰাৰ বাবে ইয়াক সমস্যাবহুল প্ৰহসন বুলিবও পাৰি। সমস্যা উত্থাপিত হ'লেও ইয়াত নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিভংগী লঘু আৰু এই লঘু দৃষ্টিভংগীয়েই হাস্যৰসৰ উৎস। বৰাৰ আন এখন প্ৰহসন হ'ল *বোকা ভাওনা*। ইয়াতো কাহিনী হিচাপে একো পোৱা নাযায়। নাট্যকাৰে এটা পৰিস্থিতি উপস্থাপন কৰি হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিছে। দুই এটাইত ব্যংগ ভাব দেখা যায় যদিও সি তেনেই নগণ্য। এটা পৰিস্থিতিৰ মাজতে নাট্যকাৰে সৰু সৰু দুই-এটা সমস্যাৰ কথা প্ৰকাশ কৰিছে। *পাৰ্মিট পৰ্ব* নামৰ প্ৰহসনখনত বিভিন্ন বয়বস্তুৰ বাবে চৰকাৰৰ পৰা অনুজ্ঞা পত্ৰ দিয়াক লৈ উদ্ভৱ হোৱা সমস্যাৰ কথা প্ৰকাশ কৰা হৈছে। এইখনতো বিশেষ ধৰণৰ কাহিনী এটা পোৱা নাযায়। ইয়াক এটা মাত্ৰ পৰিস্থিতি বুলিব পাৰি। *পৰ্ব* শব্দটিয়ে সাধাৰণতে উৎসৱক বুজায়। এই প্ৰহসনখনত পাৰ্মিট অৰ্থাৎ চৰকাৰী অনুজ্ঞা-পত্ৰ দিয়াক লৈ যেন এটা উৎসৱমুখৰ পৰিবেশৰ সৃষ্টি হৈছে। খাদ্য সামগ্ৰী পোৱাৰ বাবে যোগান বিভাগৰ পৰা ৰেচন কাৰ্ড ল'ব লাগে। এই ৰেচন কাৰ্ড হাত দীঘল ব্যক্তিয়ে সহজে পায় আৰু সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ মানুহে উৎকোচ নিদিয়াকৈ

নাপায়। আকৌ যোগান বিভাগৰ যোগান ধৰা বস্তুবিলাকত যে ভেজাল থাকে, তাকো নাট্যকাৰে প্ৰকাশ কৰিছে। বৰ্তমান সময়ৰ শাসনযন্ত্ৰটো যে একেবাৰে ফোপোলা তাকেই ইয়াত দাঙি ধৰিছে। প্ৰহসনখনত আন এটি মন কৰিবলগীয়া দিশ হ'ল ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰয়োগ আৰু তাৰে মাজতে শুদ্ধ অসমীয়া আৰু ইংৰাজী শব্দৰো ব্যৱহাৰ। চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-কলাপ আৰু গাঁৱলীয়া মানুহে কৰা শব্দৰ ভুল উচ্চাৰণৰ দ্বাৰাই ইয়াত হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক হোৱা দেখা যায়। চৰিত্ৰবিলাকো কোনো লেখত ল'বলগীয়া নহয়। বৰাৰ এই প্ৰহসনকেইখনৰ মাজতে একো একোটা সমস্যা থকা দেখা যায়।

প্ৰফুল্ল বৰাই *সাপ আৰু ভেকুলী* নামৰ এখন এক অংকীয়া প্ৰহসন ৰচনা কৰিছে। দৃশ্য বিভাজন নাই বাবে ইয়াক একাংকিকা প্ৰহসন বুলিব পাৰি। প্ৰহসনখনত ৰজাৰ অন্তঃসাৰশূন্য কাৰ্য-কলাপৰ কথাকে প্ৰকাশ কৰিছে। ৰজাৰ ৰাজসভাত প্ৰয়োগ কৰা ইংৰাজী শব্দৰ ব্যৱহাৰে হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিছে। ইবিলাকে বিমল হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰা দেখা যায় যদিও তাৰ মাজতে কেতবোৰ ব্যংগাত্মক দৃষ্টিভংগীও দেখা যায়। অৱশ্যে সেই ব্যংগ তীব্ৰ নোহোৱা বাবে বিমল হাস্যৰসক গাপ দি ৰাখিব পৰা নাই। নাট্যকাৰে এই হাস্যৰস চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ জৰিয়তে উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈ[illegible]।

সত্যৰঞ্জন কলিতা (১৯৩৩-১৯৯৭)ই *মৎস্য কাহিনী* আৰু *আৰোগ্য নিকেতন* নামৰ প্ৰহসন দুখন — *দুখন একাংকিকা* নামেৰে ১৯৮৯ চনত প্ৰকাশ কৰি উলিযায় কিন্তু ইয়াৰ কোনোখনতে দৃশ্য বিভাজন পোৱা নাযায়। *মৎস্য কাহিনী*ত নাট্যকাৰে দায়িত্বহীন, অনভিজ্ঞ চৰকাৰী বিষয়াৰ কাৰ্য-কলাপৰ বিষয়ে প্ৰকাশ কৰিছে। নাট্যকাৰে বিষয়াগৰাকী কাৰ্য-কলাপৰ দ্বাৰা প্ৰহসনখনত ব্যংগাত্মক হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। আৰু *আৰোগ্য নিকেতন* প্ৰহসনত ডাক্তৰ আৰু ৰোগীৰ দ্বাৰা বহুৱালি কৰিছে। ইয়াত নাট্যকাৰৰ একমাত্ৰ লক্ষ্য দৰ্শক-শ্ৰোতাক আনন্দ দিব লাগে, হুঁহুৱাব লাগে। সেইবাবে *আৰোগ্য নিকেতন*ক বিমল হাস্যৰসাত্মক প্ৰহসন বুলিব পাৰি।

কুশলকৃষ্ণ দেৱগোস্বামীয়ে *নাট্যৰ্ঘ* (১৯৯০) নামেৰে একাংক নাট্য সংকলন এটি প্ৰকাশ কৰে। এই সংকলনটিত *সূত্ৰ-সংগীত কাহিনী*, *কালিৰাম চৰ্দাৰৰ অৰ্ডাৰ*, *ফটা ঢোলৰ হেও*, *কাঞ্চন ভৰালীৰ সোণৰ হাতী আৰু ভেটী*, *হাঁচি* আৰু *মুক্তিহীনৰ আত্মকথা* নামেৰে ছয়খন একাংকিকা প্ৰহসন পোৱা যায়। গোস্বামীৰ আটাইকেইখন প্ৰহসনতে একোটাকৈ সামাজিক সমস্যাৰ কথা প্ৰকাশ পাইছে বুলি ক'ব পাৰি। প্ৰতিখনতে তেওঁ একো একোটা সামাজিক পৰিস্থিতি দাঙি ধৰিছে। নাট্যকাৰে অসমৰ চাহ বাগিছাত কাম কৰা বনুৱাৰ ভাষাও ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। বনুৱাৰ ভাষা

ব্যৱহাৰ কৰা নাটকৰ সংখ্যা তেনেই কম। ইয়াত তেওঁ চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-কলাপ, সংলাপ আৰু পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

এক অংকীয়া প্ৰহসনসমূহৰ প্ৰতি লক্ষ্য কৰিলে অনুমান কৰিব পাৰি যে, আৰম্ভণিৰ পৰা প্ৰাক্‌যুদ্ধোত্তৰ যুগলৈকে প্ৰকাশিত প্ৰহসনত ব্যংগ দৃষ্টিভংগী থাকিলেও তাক তেনেই সামান্যভাৱেহে দেখা যায়। সেই কালছোৱাত নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰধান লক্ষ্য আছিল অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ ভঁৰাল চহকী কৰা। বেজবৰুৱাৰ এক অংকীয়া প্ৰহসনত ব্যংগ ভাব থকা বুলি কব নোৱাৰি। তেওঁৰ প্ৰায়বিলাক কাহিনীয়ে অনুকৃত। সেই সময়ত নাট্যকাৰসকলে ৰচনা কৰা নাটক বা প্ৰহসনসমূহত বিষয়বস্তুৰ প্ৰতি বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া হোৱা নাছিল। কিন্তু ক্ৰমান্বয়ে নাট্যকাৰসকলে সমাজত দেখা দোষ-ত্ৰুটিবিলাক দেখুৱাই দিবলৈ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়। তাৰ ফলস্বৰূপে প্ৰহসন লেখকসকলেও ব্যংগভাৱে সেইবোৰ দেখুৱাবলৈ ধৰিলে। আৰু তাৰ লগতে নাটকীয় ৰীতি-নীতিৰ প্ৰতিও নাট্যকাৰসকল কিছু সজাগ হোৱা দেখা যায়। প্ৰহসনবিলাকত ব্যংগ দিশটো থাকিলেও সি তীব্ৰ নহয়, তাৰ মাজতে অৱশ্যে বিশুদ্ধ প্ৰহসন ৰচনা নোহোৱাকৈও থকা নাই।

অনাতাঁৰ বা ৰেডিঅ' প্ৰহসন

অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ দ্বাৰা প্ৰচাৰিত নাটক মঞ্চত কৰা অভিনয়তকৈ পৃথক। সেইদৰে এই নাটক পৰিচালনা কৰাও কিছু কঠিন। এইবিধ হ'ল শ্ৰাব্য নাটক। মঞ্চ আৰু দৰ্শক অবিহনে কৰা অভিনয়ত অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলে কিছু অসুবিধা পোৱা স্বাভাৱিক। এই শ্ৰেণীৰ নাটকত অভিনয় কৰা কিছুমান সুকীয়া-সুকীয়া কলা-কৌশলৰ প্ৰয়োজন। অসমত অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ স্থাপন হ'ল ১৯৪৮ চনত। তেতিয়াৰে পৰা অসমত অনাতাঁৰ নাট প্ৰচাৰৰ ব্যৱস্থা অব্যাহত আছে। অনাতাঁৰ মাধ্যমেৰে বহুতো নাটক প্ৰচাৰ হ'লেও আটাইবিলাক প্ৰকাশ পোৱা নাই। সেয়ে ইয়াত প্ৰকাশিত প্ৰহসনকেইখনৰ বিষয়েহে আলোচনা কৰা হ'ল।

ছলে বলে কৌশলে নামৰ প্ৰহসনখন ৰচনা কৰে ৰমা দাসে। এইখন প্ৰকাশ পাইছে অৰুণ শৰ্মাৰ দ্বাৰা সম্পাদিত *অনাতাঁৰ নাট্যাৱলী* (১ম খণ্ড, ১৯৪৮)ত। প্ৰহসনখন প্ৰচাৰ হৈছিল ১৯৫৩ চনত। প্ৰহসনখনৰ কথাভাগ মৌলিক নহয়। এটি গল্পৰ আধাৰত ইয়াক ৰচনা কৰা হৈছে। ইয়াত স্বামী-স্ত্ৰীৰ কথোপকথনেই ঠাই পাইছে। চৰিত্ৰ বুলিবলৈ মাত্ৰ দুটি। নাট্যকাৰে স্বামী-স্ত্ৰীৰ কথোপকথনৰ মাজেৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।

চিকিৎসা নামৰ প্ৰহসনখনৰ লেখক তিলক হাজৰিকা। বেমাৰীৰ বেমাৰ

ডাক্তৰে ধৰিব পৰা নাই। শেষত এখন চিঠিয়ে এই বেমাৰৰ চিকিৎসাৰ বাট দেখুৱাই দিলে। সেই চিঠিখনৰ বাবে ঘৈণীয়েকে গিৰীয়েকৰ কোটটো ফালি পেলালে আৰু সেই কোটটো পুনৰ চিলাবলৈ যোৱাত উৰহীৰ গছৰ ওৰ পৰিল। দৰ্জীয়ে পুৰণা কোটৰ ডিঙিটো সৰু বুলি দেখুৱাই দিয়াত বেমাৰীয়ে আচল কথাটি গম পালে। ৰোগ ধৰা পৰিল দৰ্জীৰ দোকানত, ডাক্তৰৰ ঘৰত নহয়। এয়ে হ'ল চিকিৎসা প্ৰহসন। মানুহৰ জীৱনত সামান্য এটা ভুলেই যে জটিল ৰূপ ধাৰণ কৰিব পাৰে বা গভীৰ সমস্যাও হ'ব পাৰে তাকেই নাট্যকাৰে প্ৰহসন হিচাপে ৰূপ দিছে। বিষয়বস্তু, উপস্থাপন ৰীতি, চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ যোগেদি হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰিবলৈ লেখক সমৰ্থ হৈছে।

মুগাৰ মেখেলা নামৰ প্ৰহসনখনৰ লেখক হ'ল সতীশ দাস। প্ৰহসনখনৰ বিষয়বস্তু এখন মুগাৰ মেখেলা। এখন ঘৰৰ পৰা উপহাৰ দিয়া মুগাৰ মেখেলাখনৰ উপহাৰ গ্ৰহণ কৰোঁতাই উপায়হীন হৈ পুনৰ সেই উপহাৰদাতা ঘৰখনলৈ উপহাৰ স্বৰূপে দিয়াক লৈ উদ্ভৱ হোৱা পৰিস্থিতিৰ বিষয়ে ইয়াত দাঙি ধৰা হৈছে। এই পৰিস্থিতিৰে নাট্যকাৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সুবিধা পাইছে।

ঠিকনা নামৰ প্ৰহসনৰ লেখক লক্ষ্যধৰ চৌধুৰী (১৯১৫-২০০০)। নিজৰ ঠিকনাৰ প্ৰতি মানুহৰ থাকে এক চিৰন্তন দুৰ্বলতা। এচাম পুৰণিকলীয়া মানুহে নিজৰ নামটো উজলাই ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰে। এটা সময়ত ঘৰৰ জ্যেষ্ঠজনক বিচাৰ কৰাটো ক্ৰমান্বয়ে কমি আহে। ফলত তেওঁ বৰ অকলশৰীয়া অনুভৱ কৰে। ঘৰলৈ অহা আলহীজনেও তেওঁৰ বিষয়ে জানিবলৈ বিচাৰিলে ভাল পায়। চিঠি-পত্ৰ আদিও তেওঁৰ নামত দিলে গৌৰৱবোধ কৰে। এনে এটা বিষয়ক লৈয়ে নাট্যকাৰে *ঠিকনা*খন ৰচনা কৰিছে। প্ৰহসনখনত পৰিস্থিতি আৰু চৰিত্ৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।

এনে ধৰণে অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ দ্বাৰা হাস্য-মধুৰ প্ৰহসন আদি প্ৰচাৰ কৰিও অসমীয়া প্ৰহসনে শ্ৰোতা ৰাইজৰ অন্তৰ জয় কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। এই প্ৰচেষ্টা আদিৰ পৰা এতিয়ালৈকে বাহাল আছে আৰু ভৱিষ্যতলৈও নিশ্চয় অব্যাহত থাকিব।

000000

লোকনাট্য আধাৰিত অসমীয়া নাটক

ড° অৰ্চনা দেৱী

লোকনাট্য সমাজৰ সাধাৰণজনৰ দ্বাৰা সৃষ্ট মৌখিক কলা। লোক-কাহিনী, লোকগীত, লোক-নৃত্য, লোকবাদ্য আৰু বৰ্ণনাধৰ্মী অভিনয়ৰ সংমিশ্ৰিত কলাত্মক ৰূপৰ নামেই লোকনাট্য। দৰ্শনক্ষম লোকে প্ৰকৃতি জগতখনৰ পৰা লাভ কৰা সীমাহীন অভিজ্ঞতাৰ সঞ্চাৰিত ৰূপেই লোকনাট্য। এই সম্পৰ্কত ড° ধ্ৰুৱ দাসে তেওঁৰ গৱেষণা-গ্ৰন্থত এটি সুন্দৰ মন্তব্য আগবঢ়াইছে। তেওঁৰ মতে -

> *"লোক যদি সাগর হয় তো শাস্ত্র বা সাহিত্য হ'লো সেই সাগর তীরের কয়েকটি ঢেউ মাত্র।"*

লোকনাট্যত নাই নাটকীয় বা শাস্ত্ৰীয় বিধি-নিষেধৰ লিখিত নিৰ্দেশ, নাই স্থায়ী মঞ্চৰ কোনো প্ৰয়োজন, আছে মাত্ৰ হাঁহি-কৌতুকেৰে ভৰপূৰ স্বভাৱ কবিৰ বৰ্ণনা-মাধুৰ্যৰে সৰস-সহজ কাহিনী কথন আৰু অভিনয় পাৰদৰ্শিতাৰ এক চিত্ত-হৰণকাৰী ৰূপ। সেয়ে যুগে যুগে লোকনাট্যই সাধাৰণজনক এক সহজ আৰু অকৃত্ৰিম আনন্দ দান কৰি পৰম্পৰাগতভাৱে আজিও সমাজত প্ৰচলিত হৈ আহিছে। লোকনাট্যৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য হৈছে, লোকনাট্য নৃত্য-গীত প্ৰধান আৰু ই মূলতঃ মৌখিক। আদিম কালৰে পৰা ই অবিৰত গতিত পৰম্পৰা ক্ৰমে সমাজত প্ৰচলিত হৈ আহিছে। আদিম কালত মানুহে কেতিয়াবা প্ৰকৃতিৰ আনন্দময় অৱস্থাৰ লগত একাত্ম হৈ, কেতিয়াবা চিকাৰৰ সফলতাৰ আনন্দত উৎফুল্লিত হৈ নৃত্য-গীত কৰিছিল। কিন্তু সেই গীত-নৃত্যই সুস্থিৰ আৰু শব্দালাপি ৰূপ, জুইৰ আৱিষ্কাৰৰ পিছতহে লাভ কৰিছিল। জুইৰ আৱিষ্কাৰে মানুহক শীতৰ পৰা ৰক্ষা কৰিলে, মাটিৰ পাত্ৰ তৈয়াৰ কৰাৰ সুযোগ দিলে, পশুৰ দুগ্ধজাত খাদ্য-দ্ৰব্য প্ৰস্তুত কৰিবলৈ শিকনি দিলে আৰু তাৰ ফল স্বৰূপে মানুহে পশু পালন কৰি দলবদ্ধ সমাজ জীৱন কটাবলৈ ল'লে। মানুহৰ অঘৰী জীৱনৰ সমাপ্তিয়ে মানুহক বিশ্ৰাম লোৱাৰ সুযোগ দিলে। এই সুস্থিৰ অৱস্থাত মানুহৰ মনলৈ আহিল জীৱিকাৰ প্ৰধান উপায় স্বৰূপ পশু আৰু জুইৰ ৰক্ষণা-বেক্ষণৰ চিন্তা। এই ৰক্ষণা-বেক্ষণৰ চিন্তাৰ পৰাই মহা বেদীৰ সূচনা হয়। 'মহা বেদী' হ'ল ৰংগ ক্ৰিয়া সম্পাদন আৰু দৰ্শনৰ উপযুক্ত ক্ষেত্ৰ। সূৰ্যোদয়ৰ লগে লগেই অশ্মব্ৰজৰ সকলো সদস্য (অশ্মব্ৰজ আদিম গোষ্ঠীবদ্ধ মানুহৰ জুই, পালিত পশু আৰু পশুজাত দ্ৰব্য আদিৰ ৰক্ষণাবেক্ষণৰ বাবে এক বিশেষ অঞ্চল জুৰি সজা এক শিলৰ ঘেৰা। ইয়াৰ মাজতে সমিধ নামৰ এক সু-

পবিত্ৰ বুলি জ্ঞান কৰা কাঠৰ জুই মহাবেদী নিৰ্মাণ কৰি সংৰক্ষণ কৰা হয়।) মহাবেদীৰ হোতাৰ নিৰ্দেশত নিজ নিজ কৰ্ম সম্পাদনৰ বাবে ওলাই যায় আৰু আৰু সন্ধিয়া মহাবেদীৰ চাৰিওফালে তেওঁলোক সন্মিলিত হয়। মহাবেদীৰ চাৰিওফালে তেওঁলোক বহি দিনটোৰ স্মৃতিচাৰণ কৰে, বিনিময় কৰে দৈনন্দিন জীৱনৰ অভিজ্ঞতা - কথোপকথন (সংলাপ) আৰু অংগি-ভংগিৰ সহায়ত। এয়াই আছিল ভাৰতীয় নাট্যৰ আদিৰূপ আৰু এয়াই প্ৰকৃতাৰ্থত বিশুদ্ধ লোকধৰ্মী নাট্য বা লোক-নাট। সেইফালৰ পৰা মহাবেদীকে ভাৰতৰ আদি ৰংগমঞ্চ বুলি ক'ব পাৰি।

লাহে লাহে আৰম্ভ হ'ল কৃষি-সভ্যতা। কৃষি-সভ্যতাত গুৰুত্ব পালে ঋতুৱে। কিয়নো, ঋতু-চক্ৰই নিয়ন্ত্ৰিত কৰে কৃষিক আৰু ঋতু-চক্ৰ আৱৰ্তিত হয় সূৰ্যৰ আৱৰ্তনত। এইবাৰ আগৰ দৰেই অগ্নি উপাসনৰ লগতে সূৰ্যৰ বন্দনায়ো গুৰুত্ব পালে। আৰম্ভ হ'ল কাৰ্তিকো উৎসৱ, কুমাৰো উৎসৱ, বিজয় উৎসৱ আদি। এনেদৰেই লোক-ধৰ্মী নাটত ভক্তি ভাবৰ প্ৰাধান্য অন্যতম বৈশিষ্ট্য হৈ পৰিল। আজিও আমাৰ লোক-নাটবিলাকত ধৰ্ম বা ভক্তি ভাবৰ প্ৰকাশ স্পষ্টকৈ দেখা যায়। বৰ্বৰ যুগৰ অৱসানৰ পিছতে দেখা গ'ল ৰাজতন্ত্ৰআৰু এই ৰাজন্য সংস্কৃতিৰ তাগিদাতে সৃষ্টি হ'ল ভাৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰ। সাধাৰণ মানুহৰ জীৱন আৰু জীৱিকাৰ পৰা বিছিন্ন ৰাজন্য সংস্কৃতিৰ প্ৰচাৰ মাধ্যম হিচাপে ***ভৰতৰ নাট্য-শাস্ত্ৰ*** সৃষ্টি হ'ল যদিও ভাৰতীয় নাট্য-শাস্ত্ৰৰ মূলাধাৰ স্বৰূপ লোক-নাট্যক সন্মান জনাই; ভৰতে ***নাট্য-শাস্ত্ৰ***ত লোকধৰ্মী আৰু নাট্য-ধৰ্মী এই দুটা ভাগৰ নাটৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। ভৰতে ***নাট্য শাস্ত্ৰ***ত শাস্ত্ৰীয় বিধি-নিষেধ তথা নিয়ম-নীতিৰ কটকটীয়া শৃংখলৰ পৰা মুক্ত স্বাভাৱিক স্বতঃস্ফূৰ্ত গতিৰে পৰম্পৰা অনুসাৰে বিকাশ লাভ কৰা নাটককে লোকধৰ্মী নাটক বা লোক-নাট আখ্যা দিছে।

পৃথিৱীৰ সকলো জাতিৰে কিবা নহয় কিবা ৰূপত লোকধৰ্মী নাট্যানুষ্ঠান আছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, জাপানৰ কাবুকি, নো, বুনৰকো, তিব্বতৰ ট্ৰচ্ছিমেকুন্দন, চীনৰ অপেৰা, থাইলেণ্ডৰ খোন, লকোন জাত্ৰি লকোন লাই ইত্যাদি। ভাৰতবৰ্ষ লোক-নাট্যানুষ্ঠানত অতিশয় চহকী দেশ। ভাৰতবৰ্ষৰ প্ৰতিখন প্ৰদেশতে বিভিন্ন ধৰণৰ লোক-নাট্যানুষ্ঠান প্ৰচলিত হৈ আছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, গুজৰাটৰ ভাওৱাই, ৰাজস্থানৰ খ্যাল, ৰাসধাৰী, গৱৰী; উত্তৰ প্ৰদেশৰ ৰাসলীলা, নৌটংকী; কেৰেলাৰ কুটীয়াট্টম মুডিয়েট্টু, কৃষ্ণাট্টম; কাশ্মীৰৰ ভাঁড়পথৰ, পাঞ্জাবৰ নকল, হাৰিয়ানৰ সাংগ, হিমাচল প্ৰদেশৰ কৰিয়ালা, কৰ্ণাটকৰ যক্ষগান, দোড়্ভাট; বিহাৰৰ কীৰ্তনীয়া, বিদাপত নাচ, বিদেসিয়া; নেপালৰ ৰমখেলীয়া, তামিলনাডুৰ তেৰুকুত্তু, অন্ধ্ৰ প্ৰদেশৰ বুৰ্ৰাকথা, উৰিষ্যাৰ যাত্ৰা গল্পসাগৰ, হৰিকথা, কথক, দশকাঠিয়া, চৈতী, ঘোড়ানাট, ছৌনাট, পালা, দণ্ডনাট,

ৰাসলীলা, পটুয়া যাত্ৰা, ঘুডিকি নৱৰংগ নাট, বন্দী নাট, দ্বাৰী নাট, দেশী নাট, ৰামলীলা, লংকা পোড়ী, ধনুয়া যাত্ৰা, শব্দম্বৰ নাট, কান্ধেই নাট, প্ৰহ্লাদ নাট; মহাৰাষ্ট্ৰৰ তমাশা, ললিত, গোন্ধল দশাৱতাৰ; মধ্যপ্ৰদেশৰ পাণ্ডওয়ানী, মাচ, নাচা, পশ্চিম বঙ্গৰ লোকনাট্য, স্থায়ী গম্ভীৰাৰ ৰেখাচিত্ৰ, আলকাপ, গম্ভীৰা আদি। লোকনাট্যৰ ফালৰ পৰা অসমো বিশেষভাৱে চহকী প্ৰদেশ। অসমৰ লোকনাট্য অনুষ্ঠানসমূহ হ'ল ওজাপালি, মাৰাই পূজাৰ গান, বাঁশী পুৰাণ গান, ঢুলীয়া ভাওনা, জয়ঢুলীয়াৰ গীত, খুলীয়া ভাওনা, গায়ন বায়ন, আপী ওজা, দেৱদাসী নৃত্যাভিনয়, খুলীয়া-ভাউৰীয়া, নাগেৰা নাম, ঝেঝেৰা পাৰ্টি, বাৰেচহৰীয়া ভাওনা, কুশান গান, যাত্ৰানুষ্ঠান ইত্যাদি।

উনবিংশ শতিকাত ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যান্য প্ৰদেশৰ দৰে অসমীয়া সাহিত্যতো ইংৰাজী সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ পৰিল। নাটকৰ ক্ষেত্ৰতো সেই প্ৰভাৱ স্পষ্ট হৈ পৰিল। লাহে লাহে পশ্চিমীয়া নাট্যৰীতিত নাটক লিখাটো এটা ঢং হৈ পৰিল। লোকনাটবিলাক তাৰ নিৰ্দিষ্ট স্থানত থাকি অবিৰত গতিৰে প্ৰচলিত হৈ থাকিল। ইফাল উনবিংশ শতিকাৰ শেষ স্তৰত ইউৰোপৰ নাট্যজগততো এটা অভিনৱ পৰিৱৰ্তন দেখিবলৈ পোৱা গ'ল। আয়াৰলেণ্ডৰ জে. এম. চিঞ্জে পেৰিচ মহানগৰীত থাকি নাট ৰচনা কৰিবলৈ গৈছিল কাৰণ, পেৰিচ সেই কালত নাটক আৰু অন্যান্য সাহিত্যৰ সাৰুৱা ক্ষেত্ৰ বুলি সকলোৱে বিবেচনা কৰিছিল। সেই দেশৰে বয়সৰ ফালৰ পৰা কিছু আগবঢ়া বিখ্যাত কবি-সাহিত্যিক উইলিয়াম বাট্‌লাৰ য়েটছে চিঞ্জক লগ পোৱাৰ কথা J. M. Synge-এ নেজই তেওঁৰ *Four Plays And The Aran Islands* নামৰ গ্ৰন্থৰ আৰম্ভণিতে উল্লেখ কৰি গৈছে। য়েটছে চিঞ্জক কৈছিল যে,

> *"Give up Paris. You will never create anything by reading Racine and Arthur Symons will always be a better critic of French literature. Go to the Aran Islands, Live these as if you were one of the people themselves express a life that has never found expression."*

তেওঁৰ নিৰ্দেশ অনুসৰি চিঞ্জে আয়াৰলেণ্ডৰ আৰান দ্বীপৰ গ্ৰাম্য জীৱনৰ মাত-কথা, লোক কাহিনী, কবিতাৰ স্পন্দনযুক্ত অথচ নিভাজ গদ্য ভাষাক আধাৰ হিচাপে লৈ ৰচনা কৰি উলিয়ালে *আইদাৰ টু দি চি, প্লে বয় অৱ দা ৱেষ্টাৰ্ন ৱৰ্ল্ড* আদি। তেওঁৰ এই নাটবোৰে এক নব্য ধাৰাৰ নাটৰ প্ৰচলন কৰিলে। ফ্ৰেডৰিক গৰ্ছিয়া লৰকাই স্পেইনৰ লোকগীত, সাধুকথা, লোক-নাট্যৰ আলমত কবিতা লিখাই নহয় — *ব্লাড*

ৰেদিং য়াৰ্মা আদি গীতি-নাটক ৰচনা কৰি লোক-কলা আংগিকৰ সফল প্ৰয়োগ কৰিছিল। কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম কেইটা দশকত জাৰ্মানীৰ বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্টে তেওঁৰ এপিক নাটকবোৰত বৰ্ণনাধৰ্মিতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দান কৰাৰ কাৰণে প্ৰাচ্যত বিশেষকৈ চীন, জাপান আৰু ভাৰতবৰ্ষৰ লোকনাটকবোৰতো আংগিক প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। জাৰ্মানীৰ গ্ৰাম্য অঞ্চলৰ লোকৰ কথিত ভাষা, লোকগীত আৰু বাইবেলৰ চিত্তাকৰ্ষক বাক্যৰীতিও প্ৰয়োগ কৰিছিল। ব্ৰেখ্টৰ এপিক থিয়েটাৰে জগতৰ নাট্যামোদীসকলৰ মনত যেনেকৈ খলকনি তুলিলে তেনেদৰে ব্ৰেখ্টৰ নাটকৰ ভাষাশৈলী আৰু লোককলাৰ অভিনৱ প্ৰয়োগে নাট্যকাৰসকলৰ কাৰণে নতুন পথৰ সন্ধান দিলে। পশ্চিমীয়া নাটকৰ নাট্য-পৰিচালকসকলে এছিয়াৰ চহকী লোকনাট্য আৰু নৃত্যকলাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হ'ল। বালিদ্বীপৰ নৃত্যাভিনয়ৰ মাজত তেওঁৰ নতুন নাট্যৰীতি কাৰ্যকৰী কৰাৰ সমল বিচাৰি পালে। ৰাছিয়াৰ নিৰ্মাণবাদী পৰিচালক ভিচ্‌ভল্ট মেয়াৰ হল্ড আৰু পোলেণ্ডৰ জাৰ্জি গ্ৰোটাউষ্কিয়ে চীনৰ 'শ্ৰীকিং অপেৰা' ভাৰতৰ 'কথাকলি' আৰু জাপানী 'নো' থিয়েটাৰৰ অনুশীলন পদ্ধতি তেওঁৰ কাৰণে অতি প্ৰেৰণাদায়ক বুলি উল্লেখ কৰিছে।

ভাৰতবৰ্ষতো লোককলা আৰু লোকনাট্যৰ সমল ব্যৱহাৰ কৰি নাট ৰচনা আৰু পৰিচালনা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত হবিব তনবীৰ আৰু ৰতন থিয়ামৰ নাম পোনতেই উল্লেখ কৰিব পাৰি। তনবীৰে ১৯৫৮ চনত প্ৰতিষ্ঠা কৰা 'নয়া থিয়েটাৰ' গঢ়ি তোলাৰ সমল আহৰণ কৰিছিল ছত্তিছগড় অঞ্চলৰ পৰা। এই অঞ্চলত প্ৰাচীন কালৰে পৰা প্ৰচলিত লোকনাট্য ৰীতি, লোক ভাষাৰ সংলাপ আৰু নাটকবোৰ লোক-কথাৰ ভংগিৰ ঠাঁচত উপস্থাপন কৰিছে। তেওঁৰ উল্লেখযোগ্য নাটবোৰ হৈছে *চৰণদাস চোৰ*, *মেৰে বাদ*, *আগ্ৰা বজাৰ*, *সূত্ৰধাৰ* ৭৭ ইত্যাদি। লোক-কলাৰ সমল প্ৰয়োগ কৰি নাট ৰচনা কৰা আন এজন বিশিষ্ট নাট্যকাৰ হ'ল মণিপুৰৰ ৰতন থিয়াম। তেওঁৰ *চক্ৰব্যূহ* নাট তাৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ। কৰ্ণাটকৰ গিৰিশ কাৰ্ণাডে, কৰ্ণাটকৰ ভাগৱতম, যক্ষগানৰ আংগিক প্ৰয়োগ কৰি *হয়বদন*, *যযাতি*, *তালদণ্ড*, *টুঘলাৰ* আদি নাটক ৰচনা কৰিছে। মহাৰাষ্ট্ৰৰ বিজয় টেণ্ডুলকাৰে *শগুন*, *ঘাচীৰাম কটোৱাল* আদি নাটকত মহাৰাষ্ট্ৰৰ লোকনাট্য তমাশাৰ আংগিক অতি দক্ষতাৰে প্ৰয়োগ কৰিছে। পশ্চিমবংগৰ বাদল সৰকাৰে লোকনাট্যৰ সৰল-সহজ নিৰাভৰণ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰি 'তৃতীয় থিয়েটাৰ'ৰ জন্ম দিছে। উৎপল দত্তই যাত্ৰাৰ মাধ্যমেৰে তেওঁৰ ৰাজনৈতিক ভাবৰ নাটকবোৰ গঢ়ি তুলিছে। বিভাস চক্ৰৱৰ্তীয়ে মৈমনসিঙৰ লোকগীতৰ গইনা লৈ লিখিছিল *মাধৱ মালঞ্চী*, *কইন্যা*; শান্তা গান্ধীয়ে ভাৱাই লোকনাট্যৰ আংগিকেৰে ৰচনা কৰিছে *যশমা ওদান*।

অসমত এনে নাট্য আন্দোলনে যথেষ্ট সমাদৰ লাভ কৰিছে। আজিৰ পৰা পাঁচশ বছৰৰ আগতেই অসমত শঙ্কৰদেৱে পোনতে লোকনাট্যৰ আংগিকেৰে অংকীয়া নাটৰ অৱতাৰণা কৰিছিল। লোক নাটকৰ সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰটো অংকীয়া নাটকৰ মাধ্যম হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰি তোলাই নহয়, বিভিন্ন ঠাই আৰু বিভিন্ন সময়ত ঘটা ঘটনা একে ডোখৰ ঠাইতে প্ৰদৰ্শন কৰি, ভক্তিৰ তত্ত্বকথা আৰু নাট্যধৰ্ম সুন্দৰ সংগতিৰে ৰক্ষা কৰিছিল। ইয়াৰ কেইবা শতিকাৰ পিছত অসমীয়া সাহিত্যত আকৌ এনে নব্যৰীতিৰ নাট ৰচনাৰ ঢল উঠিছে। এই ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে আগতীয়াকৈ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ *কনৌজ কুঁৱৰী* নাটৰ বিদূষক চৰিত্ৰৰ উপস্থাপন উল্লেখযোগ্য। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *শোণিত কুঁৱৰী*তো এনে প্ৰচেষ্টাৰ ইংগিত পোৱা যায়। বৰ্তমানে এই ক্ষেত্ৰত নতুন নাট্যকাৰ ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশী, যুগল দাস, ড° অখিল চক্ৰবৰ্ত্তী, অৰুণ শৰ্মা, সতীশ ভট্টাচাৰ্য্য, আলি হাইদৰ, ফণী তালুকদাৰ, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ আদি নাট্যকাৰৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য।

অখিল চক্ৰবৰ্তীৰ *এজন ৰজা আছিল* নাটকখনত অংকীয়া ভাওনা আৰু আধুনিক নাট্যৰীতিৰ যথাৰ্থ সন্মিলন ঘটিছে। নাটখন অংকীয়া নাটৰ আহিত ৰচনা কৰিলেও ইয়াৰ মূল ভাববস্তুৰ সাম্প্ৰতিক বাস্তৱতাক নাটকখনৰ আঁৰৰ কাহিনীটোৱে অৰ্থাৎ কংসবধৰ ভাওনা আৰু কুৰুক্ষেত্ৰ যুদ্ধৰ আৰম্ভণিয়ে অধিক ভাবগম্ভীৰ আৰু ব্যঞ্জনাময় কৰি তোলাই নহয়, মূল বিষয়ক কৌশলৰে অধিক স্পষ্ট কৰি তুলিছে। এই প্ৰসংগত নাটৰ এই অংশটি অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ।

"সূত্ৰ : হে দৰ্শকসকল। কংস বধ নাট আজি অৰ্দ্ধ সমাপ্ত হ'ল।
আমাক যেন ক্ষমা কৰে। এতিয়া আৰম্ভ হ'ব
বায়ন : কুৰুক্ষেত্ৰৰ যুদ্ধ। হে নৃত্যবৰ। কুৰুক্ষেত্ৰ যুদ্ধই আমাক কি
শিক্ষা দিয়ে সংক্ষেপে ক'বনে ?
সূত্ৰ : অহংকাৰ পতনৰ মূল। দুৰ্যোধনৰ অহংকাৰে কুৰুকুলৰ
ধ্বংস মাতিলে।"

সেয়ে ব্যক্তিস্বাৰ্থৰ বাদে আন একোকে নভবা শাসকৰ অনিবাৰ্য পতনৰ গতানুগতিক কাহিনীটোৱেই নাট্যশৈলীৰ চাতুৰ্যৰে অভিনৱ হৈ পাঠকক সহজেই আকৃষ্ট কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

নাটকখনৰ আৰম্ভণিতেই বাজি থকা খোলৰ শব্দত সূত্ৰধাৰীয়ে নৃত্য আৰম্ভ কৰিছে আৰু নৃত্যৰ শেষত প্ৰণাম জনাই সূত্ৰধাৰে এনেদৰে নাটকৰ আৰম্ভণি কৰিছে।

"সূত্ৰ : হে মাননীয় দৰ্শক মণ্ডলী। সৰ্বপ্ৰথমে আপোনালোক

> *সকলোৱে আমাৰ প্ৰণাম গ্ৰহণ কৰক। আজি প্ৰদৰ্শন*
> *কৰিবলৈ লোৱা নাটকৰ নাম 'এজন ৰজা আছিল'। নাটখনি*
> *আজি প্ৰযোজনা কৰিছে । নাট্যশাস্ত্ৰৰ মহত্ত্ব প্ৰকাশক*
> *শ্লোক এটিৰেই ভৰত মুনিৰ ওচৰত আমি প্ৰণিপাত জনাওঁ।*
> *(পোন্ধৰটি মান শিশুৱে হাতত কাঁহৰ কাঁহীত মাটিৰ*
> *চাকি জ্বলাই লৈ খুব ধীৰ গতিৰে মঞ্চইদি পাৰ হৈ যাব।)"*

শিশুৰ হাতৰ চাকিয়ে আৰিয়াৰ ইংগিত সহজেই দিয়ে। সেইদৰে নাটকৰ মূল চৰিত্ৰ সুন্দৰাচল নৃপতিক প্ৰবেশ কৰাওঁতে সূত্ৰ আৰু সংগীৰ কথোপকথন উল্লেখযোগ্য। নাটখন যে শঙ্কৰদেৱৰ অংকীয়া নাটৰ ঠাঁচত ৰচনা কৰিছে – সেই কথা নাটখনত নাট্যকাৰে সবিনয়ে স্বীকাৰ কৰিছে।

> *"সূত্ৰ : (হে সংগী ঋষি শ্ৰেষ্ঠ, ভৰত মুনিলৈ প্ৰণিপাত জনোৱাৰ*
> *পাছতেই আমাৰ বাৰু কালৈ মনত পৰে।*
> *সংগী : শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱলৈ*
> *সূত্ৰ : কিয় ?*
> *সংগী : তেখেত আমাৰ পিতৃ স্বৰূপ। তেখেত আমাৰ নাটকৰ জনক।*
> *সূত্ৰ : একমাত্ৰ সেয়ে নে ?*
> *সংগী : নহয় নৃত্যবৰ। আজিৰ নাট্যাভিনয়ত তেখেতৰ পদ্ধতিকে*
> *সন্মান জনোৱা হ'ব।"*

নাটখনৰ সামৰণিতো কৌশলপূৰ্ণভাৱে ভৰতৰ শ্লোকৰ সুৰত শিশুসকলে জ্বলি থকা বন্তি লৈ মঞ্চইদি পাৰ হৈ যোৱা দৃশ্যৰ সংযোজনে অংকীয়া নাটৰ সামৰণিৰ ভৰত বাক্যলৈ সোঁৱৰাই দিয়ে। মুঠতে অংকীয়া নাটৰ আৰ্হি গ্ৰহণ কৰি ৰচনা কৰা অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ *এজন ৰজা আছিল* নাটখন এখন সকলো ফালৰ পৰাই নিখুঁত লোকনাট্য আধাৰিত অসমীয়া নাটক।

ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশীৰ ***নাঙল মাটি আৰু মানুহ*** আন এখন সফল লোকনাট্য আধাৰিত নাটক। এই নাটখন ড° ৰাজবংশীদেৱে 'খুলীয়া-ভাউৰীয়া' লোকনাট্যৰ আধাৰত ৰচনা কৰিছে। পথৰুঘাটৰ ৰণৰ ঐতিহ্যমণ্ডিত কাহিনীয়েই এই নাটৰ মূল বিষয়বস্তু। ড° ৰাজবংশীয়ে নাটখনত নাট্যকাৰৰ টোকাত উল্লেখ কৰিছে যে,

> *"১৮৯৪ চনৰ ২৮ জানুৱাৰী তাৰিখে দৰঙৰ পথৰু ঘাটত ইংৰাজৰ মাটিৰ খাজনা বৃদ্ধিৰ প্ৰতিবাদত সাহসী কৃষক ৰাইজে যি বিদ্ৰোহৰ সূচনাৰে প্ৰথম স্বাধীনতা আন্দোলনৰ সূত্ৰপাত ঘটাইছিল ইয়াৰ*

> *পটভূমিতেই ৰচিত এই **নাঙল মাটি আৰু মানুহ** নাটক। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে এই বিদ্ৰোহতেই ১৪০ গৰাকী কৃষকে আত্মত্যাগ কৰিছিল। ইয়াৰে এগৰাকী পথৰুঘাটৰ নিকটবৰ্তী পাতি দৰং গাঁৱৰ আঠিয়া কোঁচ। এই গাঁৱৰ পটভূমিক এই নাটকত অধিক গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। ঐতিহ্যমণ্ডিত দৰঙী 'খুলীয়া-ভাউৰীয়া'ৰ বহিৰংগ নীতি আৰু পৰিবেশন নীতিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নাটকখন মঞ্চ উপযোগীকৈ ৰচনা কৰা হৈছে। পৰাপক্ষত এই নাট্যানুষ্ঠানৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ ৰক্ষা কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। মৃতপ্ৰায় এই অনুষ্ঠানটিক সচেতন অভিনয়প্ৰেমী ৰাইজৰ আগত চিনাকি কৰাই দিয়াৰ ই এক বিনম্ৰ প্ৰয়াস"।*

প্ৰকৃতাৰ্থত *নাঙল মাটি আৰু মানুহ* নাটকখন ড° ৰাজবংশীদেৱৰ এখন আয়াসসিদ্ধ লোকনাট্য আধাৰিত আধুনিক নাটক। খুলীয়া-ভাউৰীয়া অনুষ্ঠানৰ দৰেই এই নাটকতো ওজাই বন্দনা গোৱাৰ পিছতে খোল ঘাতন আৰম্ভ হয়। বন্দনাৰ মাজতে বিষয়বস্তুৰ ইংগিত কৌশলেৰে দাঙি ধৰা হৈছে। আৰিয়া ধৰাৰ প্ৰতীক ৰূপে মঞ্চৰ সোঁমাজত হাৰিকেন লেম্পৰ ব্যৱস্থা উল্লেখযোগ্য। ওজাই পদ লগাই দিয়াৰ সময়ত গায়ন-বায়নে কলপুলি জোপাৰ কাষত দৰ্শকে দেখাকৈ ওজাক সহযোগ কৰাৰ মঞ্চসজ্জা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। প্ৰতিটো দৃশ্য হোৱাৰ পাছত খোল ঘাতনেৰে দৃশ্যৰ পাৰ্থক্য সূচিত কৰা, নাটত বহুৱা ওলাই কৌতুকৰ সৃষ্টি কৰা, নাটৰ শেষত ওজাৰ বিলাপ গীতে নাটকখনক নিসন্দেহে এখন সাৰ্থক লোকনাট্য আধাৰিত নাটকৰ শাৰীত থ'বলৈ সক্ষম হৈছে।

নাটকৰ মূল বিষয়বস্তুৰ মাজেদি সাধাৰণ কৃষক শ্ৰেণীৰ ওপৰত ইংৰাজৰ শোষণ আৰু নিৰ্যাতনৰ স্বৰূপ ফুটি উঠিছে। নাটখনৰ ভদ্ৰেই আৰু মোস্তাক চৰিত্ৰ দুটিৰ প্ৰেমৰ সম্পৰ্কৰ মাজেদি আৰু আনফালে খচনুৰ আৰু আঠিয়াৰ ভাতৃত্বসুলভ সম্পৰ্কৰ মাজেদি হিন্দু-মুছলমানৰ সম্প্ৰীতিৰ ভাব সুদৃঢ় ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। গ্ৰাম্য জীৱনৰ সৰলতা, পাৰিবাৰিক জীৱনৰ ফল্গুৰ দৰে প্ৰবাহিত স্নেহৰ সম্পৰ্ক আৰু সম্পৰ্কৰ মাধুৰ্যৰ মনোৰম প্ৰকাশে নাটখনক ৰসপূৰ্ণ কৰি তুলিছে। নাটখনত স্ত্ৰী চৰিত্ৰকেইটাৰ মুখত দৰঙৰ স্থানীয় ভাষা প্ৰয়োগ কৰি নাট্যকাৰে নাটখনক লোকনাট্যৰ আধাৰিত নাটক হিচাপে অধিক সফল কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে।

ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশীৰ আন এখন লোকনাট্য আধাৰিত নাটক *তেজীমলা*ও কুশান গানৰ আধাৰত ৰচনা কৰিছে বুলি নাট্যকাৰে নিজেই উল্লেখ কৰিছে। নাটখনত

কুশান গানৰ দৰেই গীদালে দৰ্শকৰ বন্দনাৰে নাট আৰম্ভ কৰিছে আৰু নাটৰ সকলো কলাকুশলীয়ে কুশান গানৰ ভংগীত মঞ্চত থিয় হৈ গীত পৰিবেশন কৰিছে আৰু গীত আৰু নৃত্যৰ মাজেদিয়েই মূল কাহিনী মুকুলিত হৈছে। নাটকখনৰ কাহিনীটোৰ পৌৰাণিক অবাস্তৱতা নোহোৱা কৰি বাস্তৱভিত্তিকভাৱে ইয়াক ৰূপ দিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে আৰু এয়াই নাটকখনক ৰসোত্তীৰ্ণ কৰাত সহায় কৰিছে। পৰমানন্দ ৰাজবংশীৰ আন কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাট হৈছে নাগৰা নামৰ আৰ্হিত লিখা ***কমলা কুঁৱৰীৰ সাধু***, ***তিনিটা বান্দৰৰ সাধু***; খুলীয়া ভাউৰীয়াৰ আৰ্হিত লিখা ***চক্ৰবেহ*** আদি।

নাট্যকাৰ যুগল দাসে ***বায়নৰ খোল*** নাটখনি অংকীয়া নাট্য-ৰীতিৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰিছে। নাটখন ৰচনাৰ মাজেদি নাট্যকাৰে নব্যধাৰাৰ নাট ৰচনাৰ প্ৰতি সচেতনতা প্ৰকাশ কৰিছে। নাটখনৰ পাতনিতে নাট্যকাৰে নাটখনৰ বিষয়বস্তু আৰু উদ্দেশ্য – এই দুয়োটাৰে ইংগিত দি উল্লেখ কৰিছে যে,

> *"দেশৰ পৰম্পৰাগত কলা-সংস্কৃতিয়েই একোখন দেশৰ পৰিচয় পত্ৰ। পৰম্পৰা গোড়ামি নহয়। পৰম্পৰা ধাপে ধাপে ওপৰলৈ উঠা সংস্কৃতিৰ জয়দ'ল। পৰম্পৰা স্থিতিশীল নহয়, ই বোৱতী সুঁতি। ই সময়ৰ ধাৰ কাটি আগুৱাই যায়।"*

নাটখনত বায়নৰ চৰিত্ৰটোত পুৰণি সংস্কৃতিৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল মনোভাব আৰু গাঁৱৰ জয়, খগেন, কন্দুৰা আদি ডেকাচামৰ পৰম্পৰাগত সংস্কৃতিৰ প্ৰতি অনীহাৰ মাজত যি দ্বন্দ্ব ফুটি উঠিছে, সেই দ্বন্দ্বৰ মাজেদিয়েই মূল কাহিনী আগবাঢ়িছে। অৱশেষত কাহিনীৰ শেষত বায়নৰ সংলাপে আজিৰ সমাজলৈ এক সকিয়নিৰে বা উপদেশেৰে কাহিনীৰ সমাপ্তি ঘটাইছে। বায়নে কৈছে –

> *"বায়ন : হয় নেকি ? থিয়েটাৰ কিয় নাপাতিবি, মোৰ কথাতে নাপাতিবিনে ? থিয়েটাৰ কালিদাসেও পাতিছিল। সেই সুৰীয়া থিয়েটাৰ পাতিবি। কিন্তু গুৰুজনাৰ বছৰেকীয়া তিথিত তহঁতে ভাওনা এখন যেনে তেনে পাতিবি।"*

বায়নৰ এইষাৰ কথাই নাটকখনৰ মূল ভাবটো ধৰি ৰাখিছে। নাট্যকাৰেও পুৰণি অংকীয়া নাটৰ কোলাৰ উমতে আধুনিক নাটখনি উপস্থাপন কৰি স্বকীয় ৰীতিৰে এক নব্য নাটকৰ সৃষ্টি কৰিছে বুলি উল্লেখ কৰিব পাৰি।

নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাৰ ***পুৰুষ*** নামৰ নাটখনতো লোকনাট্যক আধাৰ হিচাপে গ্ৰহণ কৰা অনুভূত হয়। বিশেষকৈ নাটকৰ ফুটুকা চৰিত্ৰই নাটকৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰে সমস্ত ঘটনা আগবঢ়াই নিয়াত সহায় কৰিছে। নাট্যকাৰ পদ্মধৰ চলিহাৰ ***ৰংপুৰে কথা কয়***

নাটিকাখনিত সূত্ৰধাৰৰ সহায়ত নাটিকাৰ কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিয়াৰ প্ৰচেষ্টাই লোকনাট্যৰ প্ৰতি আগ্ৰহশীল মনোভাবৰে ইংগিত দিয়ে।

লোকনাট্য আধাৰিত অসমীয়া নাটকৰ ভিতৰত ফণী তালুকদাৰৰ *মোৰে মলুৰা*ত বৰপেটাৰ নাও খেলৰ গীতক আধাৰ হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে। ওজাপালি লোকনাট্যক আধাৰ হিচাপে গ্ৰহণ কৰি ৰচনা কৰা এখন সফল নাট হৈছে সতীশ ভট্টাচাৰ্য্যৰ *মহাৰজা*। ৰফিকুল হোছেইনৰ *কৌৰৱ-পাণ্ডৱ* আৰু *দৈৱকী* নাটকত ওজাপালি গীত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। নাট্যকাৰ কৰুণা ডেকাই ঢুলীয়া চাকাৰ্ছৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা *চং*, নাগাৰা নামৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা *নিৰ্মম পৰ্ব*, থিয় নামৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা *শুনা শুনা সভাসদ*, ওজাপালিৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা *লুইত কন্যা* আদি উল্লেখযোগ্য লোকনাট্য আধাৰিত অসমীয়া নাটকৰ নিৰ্দশন। নাট্য প্ৰভাকৰ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *জবা[illegible]*ত ৰূপলাল আৰু *মৃণালমাহী*ত দীপক – এই চৰিত্ৰ দুটা প্ৰকৃততে সূত্ৰধাৰ বা বৰ্ণনাকাৰী চৰিত্ৰ বুলি ক'ব পাৰি। বসন্ত শইকীয়াৰ *মানুহ* নাটকত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। অৰূপ চক্ৰৱৰ্তীৰ *আগমনী* নাটকত সূত্ৰধাৰৰ নিচিনাকৈ মূল চৰিত্ৰই কাহিনীভাগ আগবঢ়াই লৈ গৈছে।

লোকনাট্যৰ আধাৰত নাট লিখাৰ প্ৰৱণতা বা উদ্যম বৃদ্ধি পোৱাৰ কেইবাটাও উল্লেখযোগ্য কাৰণ আছে। প্ৰথম কথা হ'ল, লোকনাট্যবিলাকৰ আংগিকৰ গাঁথনি আধুনিক নাটকৰ দৰে জটিল নহয়। সেইবাবে দৰ্শক, অভিনেতা আৰু অভিনয়ৰ মাজত ইয়াৰ সৰল গাঁথনিয়ে ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক গঢ়ি তুলিবলৈ সুবিধা দিয়ে। দ্বিতীয়তে, বৰ্তমান সমগ্ৰ বিশ্বৰ নাট্যকলাই দৰ্শকৰ লগত অভিনেতাৰ ওচৰ সম্পৰ্ক ৰক্ষা কৰা কথাটোৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব দান কৰিছে। সেয়ে লোকনাটকৰ গীত-নৃত্যৰ প্ৰাচুৰ্যই, সংলাপৰ তাৎক্ষণিকতাই, মুকলি মঞ্চৰ আংগিকে আধুনিক নাট্যকাৰসকলক লোকনাট্য আধাৰিত নাট লিখিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছে। ফলস্বৰূপে লোকনাট্যৰ আধাৰত নাট লিখাৰ এটা ধাৰাৰ সৃষ্টি হৈছে। ইয়াৰ উপৰিও লোকনাট্য আধাৰিত নাট লিখাৰ তৃতীয় আৰু উল্লেখযোগ্য কাৰণটো হৈছে, নাট্যকাৰসকলৰ মাজত বৃদ্ধি পোৱা ঐতিহ্য প্ৰীতি বা নিজৰ সংস্কৃতিৰ প্ৰতি সচেতনতা। পশ্চিমীয়া সংস্কৃতিৰ অন্ধ অনুকৰণ কৰি গৈ থকাতকৈ সচেতনভাৱে নিজৰ জাতীয় সংস্কৃতিৰ সম্পদেৰে সাহিত্যক নতুন ৰূপ-ৰস দিবলৈ কৰা অক্লান্ত প্ৰচেষ্টাৰ মাজেদিয়েই লোকনাট্য আধাৰিত নাটৰ এই নব্য ধাৰাটোৰ জন্ম আৰু বিকাশ হৈছে। প্ৰসংগ ক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে বৰ্তমান ভাৰতৰ 'সংগীত নাটক অকাডেমী'য়ে বিশেষ আঁচনি লৈ লোককলা আৰু লোকনাট্যৰ আংগিকৰ প্ৰয়োগৰ জৰিয়তে যাতে এক শ্ৰেণীৰ নতুন নাটক সৃষ্টিৰ পৰিবেশ গঢ়ি উঠিব পাৰে তাৰ কাৰণে

এনে ধৰণৰ নাটকৰ নাট সমাৰোহ, আলোচনা চক্ৰ, নাট প্ৰতিযোগিতা আদি অনুষ্ঠিত কৰিছে।

মন কৰিবলগীয়া কথা যে, অসমীয়া লোকনাট্য আধাৰিত নাট ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত সফলতা-বিফলতা দুয়োটাই পৰিলক্ষিত হৈছে। বিফলতাৰ ক্ষেত্ৰত মন কৰিবলগীয়া কথাকেইটা হৈছে, আধুনিক নাটক এখনত লোকনাট্যৰ সমল প্ৰয়োগ কৰোঁতে কেতিয়াবা গোটেই নাটকখনেই লোকনাট্যৰ ৰূপলৈ পৰিৱৰ্তিত হৈছে। এই ক্ষেত্ৰত লোকনাট্য আধাৰিত নাট ৰচোঁতাসকলৰ আংগিক প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত সচেতনতাৰ প্ৰয়োজন হৈছে। উল্লেখযোগ্য যে, আমাৰ লোককলাৰ এনে কিছুমান বৈশিষ্ট্য আছে যে, কোনো পৰিস্থিতিত তাৰ উপযুক্ত প্ৰয়োগে বিষয়বস্তুক নতুন গুৰুত্ব বা তাৎপৰ্য দান কৰে। সেয়ে আংগিক প্ৰয়োগত সফল হ'লেই লোকনাট্য আধাৰিত অসমীয়া নাটে নাট্যজগতত বিশেষ স্থায়িত্ব লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হ'ব। এই দিশত অৱশ্যে তাকৰীয়াকৈ হ'লেও কেইবাজনো অসমীয়া নাট্যকাৰে সফলতা অৰ্জন কৰি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যক এক নতুন তেজস্বিতা দান কৰিছে। সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষ জুৰি হোৱা এই লোকনাট্য আধাৰিত নাট ৰচনাৰ প্ৰসংগত, ভাৰতীয় নৃত্যৰীতিসমূহৰ প্ৰসিদ্ধ তাত্বিক ব্যাখ্যাদাত্ৰ আৰু নিৰন্তৰভাৱে পৰিবেশ্য ক[illegible]াসমূহৰ গৱেষণাত জড়িত থকা কপিলা ব্যাসায়নে উল্লেখ কৰিছে যে,

> *"যিবোৰক বাহ্যিকভাৱে ইতিহাস আৰু প্ৰাচীনতাৰ লগত সম্পৰ্ক নোহোৱাকৈ গ্ৰামীন জনসাধাৰণৰ বস্তু যেন লাগে, সেইবোৰতেই 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ পৰম্পৰাৰ অনুৱৰ্তন আছে।"* (***পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় নাট্য – বহুমুখী ধাৰা***)

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো লোকনাট্যৰ সমল প্ৰয়োগ কৰি নাট ৰচোঁতাসকলে যদি সুগভীৰ প্ৰায়োগিক অনুশীলন আৰু সেই সম্পৰ্কীয় সচেতন চৰ্চা অব্যাহত ৰাখে, তেনেহ'লে নিসন্দেহে লোকনাট্য আধাৰিত অসমীয়া নাটে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এক গৌৰৱময় অধ্যায়ৰ সূচনা কৰিব পাৰিব।

প্ৰাসংগিক গ্ৰন্থ ঃ

১। গগৈ, ড° লীলা (সম্পাঃ) ঃ *আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ পৰিচয়*
২। গোস্বামী, ৰাম ঃ *অসমৰ লোকনাট্য*
৩। চক্ৰৱৰ্তী, ড° অখিল ঃ *উত্তৰ পুৰুষ আৰু* ...... (পূৰ্ণাংগ নাটকৰ সংকলন)
৪। চেতিয়া, যোগেন ঃ *নাটকৰ ৰূপ-ৰীতি আৰু মঞ্চায়ন*

৫। চলিহা, পদ্মধৰ : *ৰংপুৰে কথা কয়*

৬। দাস, যুগল : *বায়নৰ খোল*

৭। বৰুৱা, ড° প্ৰহ্লাদ (সম্পাঃ): *অসমীয়া লোক সাহিত্য*

৮। বৰুৱা, সত্যপ্ৰসাদ : *নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ*

৯। – – : *মৃণাল মাহী*

১০। বাৎসায়ন, কপিলা : *পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় নাট্য – বহুমুখী ধাৰা*

১১। ভৰালী, ড° শৈলেন : *অসমীয়া লোকনাট্য পৰম্পৰা*

১২। ৰাজবংশী, ড° পৰমানন্দ : *নিৰ্বাচিত নাট্য সম্ভাৰ*

১৩। – – : *অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিবৰ্তন*

১৪। শৰ্মা, অৰুণ : *নিৰ্বাচিত নাটক*

১৫। শৰ্মা, ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ : *পৰম্পৰাগত প্ৰাচ্য নাট্যাভিনয়*

১৬। J. M. Synge : *Four Plays And The Aran Islands*

১৭। দাস, ধ্ৰুব দাস : *ভাৰতেৰ লোক নাট্য।*

000000

এবছাৰ্ড নাট আৰু অসমীয়া এবছাৰ্ড

ভাস্কৰজ্যোতি শৰ্মা

পটভূমি

মানুহৰ অস্তিত্ব সম্পৰ্কীয় ধাৰণাটোৱেই মানৱ সভ্যতাৰ পৰিৱৰ্তন আৰু বিৱৰ্তনৰ অন্যতম চালিকা শক্তি বুলিব পাৰি। ব্যক্তিসত্তা আৰু মানৱ সমাজত, যেতিয়াই ইয়াৰ সংকট আহি পৰা যেন দেখা গৈছে তেতিয়াই সাহিত্যইও নতুন মোৰ লৈছে। এফালেদি সাহিত্যই মানৱ সভ্যতাৰ বিৱৰ্তনৰ ধাৰাটো আগুৱাই নিয়াত সহায় কৰিছে আৰু আনফালেদি ব্যক্তিসত্তাৰ চিন্তাৰ, মানসিকতাৰ মূল্যবোধৰ পৰিৱৰ্তনে সাহিত্যৰো দিশ নিৰ্ণয় কৰিছে। এক কথা ক'বলৈ গ'লে সাহিত্য আৰু জীৱন (অথবা সমাজ) নিজৰ কক্ষপথক আশ্ৰয় কৰি ঘূৰি ঘূৰি আগুৱাই যোৱা এটা লাটুম। এই লাটুমটোৰ শক্তি সাহিত্যৰ বিভিন্ন ধাৰাৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈ আহিছে। 'এবছাৰ্ড'ৰ ধাৰণাটো (বা ধাৰাটোও) এই শক্তিৰ এটা অংশ, লাটুমটোৰ গতিৰ অন্তৰালত থকা এটা বল (force)। গভীৰভাৱে বিচাৰ কৰি চালে দেখা যায় যে 'এবছাৰ্ড' সাহিত্যৰ এটা ধাৰাই নহয়, ই এটা দৰ্শন। এই দৰ্শনৰ সৈতে Existentialism বা অস্তিত্ববাদৰ নিগূঢ় সম্পৰ্ক আছে। এই সম্পৰ্কে পিছলৈ আলোচনা কৰা হৈছে।

'এবছাৰ্ড' শব্দৰ আক্ষৰিক অৰ্থ হ'ল 'কাৰণ সংযুক্ত সম্পৰ্কৰ ব্যৱচ্ছেদ' (Out of harmony with reason) বা কাৰণৰ প্ৰতি কৰা প্ৰত্যক্ষ প্ৰতিবাদ (opposed to reason)। 'এবছাৰ্ড' এটা যুগ্ম বিশেষণ শব্দ (Compound Adjective)। লেটিন পূৰ্বপ্ৰত্যয় এব্ (ab) মানে পৰা আৰু লেটিন surdus মানে অযুক্তিকৰ (irrational)। গতিকে ব্যৱহাৰিক অৰ্থত ই কাৰ্য কাৰণৰ অযুক্তিকৰ স্থিতিকেই বুজায় বুলিব পাৰি।

'এবছাৰ্ড' মানুহৰ মনত নতুনকৈ উদ্ভৱ হোৱা ধাৰণা অথবা দৰ্শন নহয়। ই মনৰ মাজত সঞ্চিত হৈ থকা ধাৰণাসমূহৰ মাজৰ এটাহে। দৰ্শন আৰু সাহিত্য হিচাপে এই ধাৰণা পোনতে প্ৰকাশ পায় নিৎসেৰ নিহিলিষ্ট দৰ্শনৰ অন্যতম গ্ৰন্থ *Aslo Sprach Zaruthustra* গ্ৰন্থত। এই গ্ৰন্থত মানুহৰ চিন্তাজগতৰ গভীৰতাৰ পৰা তুলি অনা ভাবৰাশিৰ প্ৰকাশ ঘটিছিল। যিটোৱে সেই সময়ৰ প্ৰচলিত ধাৰণাৰ ওপৰত আঘাত হানিছিল।

'এবছাৰ্ড'ৰ ধাৰণাটো সাহিত্যৰ বিভিন্ন শাখাত সন্চালনিকৈ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰ ঘটে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পাছৰ পৰা। কিন্তু তাৰো আগতে ১৮৯৬ চনত প্ৰকাশ পোৱা আলফ্ৰেড জেৰীৰ ফৰাচী নাটক *Ubi roi (ubi the king)*-ত 'এবছাৰ্ড' দৰ্শনৰ প্ৰভাৱ পৰে। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পাছত Surrealism আৰু Existentialism-ৰ ধাৰণাই, বিশেষকৈ ফৰাচী সাহিত্যৰ সকলো শাখাতে বিশেষভাৱে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। 'এবছাৰ্ড'ৰ উঁহটোও এই ধাৰণাৰ ভিতৰতে সোমাই আছে। এই 'অস্তিত্ববাদ' (Existentialism)-ৰ ধাৰণাটোৱেই, 'এবছাৰ্ড'ৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এই চিন্তাধাৰাৰ মূল বক্তব্য হ'ল বিশ্বজগতত প্ৰতিজন মানুহেই একক (Unique) আৰু মানৱসত্তা সাধাৰণভাৱে, অৰ্থহীনতাৰ মাজতেই বৰ্তি আছে। এই অৰ্থ আৰু অৰ্থহীনতা মানুহৰ মনত অহৰহ লাগি থকা এটা অন্তৰ্দ্বন্দ্ব। ফ্ৰাঞ্জ কাফ্‌কাৰ মূল ৰচনাসমূহৰ মাজত এই মানৱীয় অন্তৰ্দ্বন্দ্বই প্ৰকাশ পাইছে। মানুহৰ মনৰ মাজত চলি থকা এই চিন্তা সেয়েহে 'এবছাৰ্ড'। এই কথাকেই তেওঁৰ *Trial* আৰু *Metamorphosis* গ্ৰন্থত দীঘলীয়া আৰু জটিল আত্মকথনৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছে। ইয়াক আচলতে ঠিক হিচাপত আত্মকথনো বুলিব নোৱাৰি, ই এক ধৰণৰ চিন্তাজগতৰ প্ৰায় হুবহু বহিৰ্প্ৰকাশ। অন্তৰ্জগতৰ প্ৰতিমুহূৰ্ততে নিৰৱচ্ছিন্নভাৱে চলি থকা ভাবৰ ই প্ৰায় হুবহু বহিৰ্প্ৰকাশ, সেয়েহে সাধাৰণ চেতন মনৰ বাবে ই 'এবছাৰ্ড'।

'এবছাৰ্ড' নাটৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰা আন দুজন দাৰ্শনিক হ'ল আলবেয়াৰ ক্যেমু (Albert Camus) আৰু জা পল চাৰ্ত্ৰে (Jean-Paul Sartre), যি দুজনে মানুহৰ চৰিত্ৰ আৰু স্থিতি ভিতৰৰ পৰা বিশ্লেষণ কৰিবলৈ গৈ দেখিছিল যে – মানুহৰ জীৱনত নৈতিকতা বা অৰ্থ বুলি কোনো কথা নাই (We human beings simply exist in a universe that does not have any overarching moral order or meaning.), ইয়াত ভাল বা বেয়া বুলি কোনো কথা নাই, আমি আমাক যিৰূপে সজাওঁ সেয়ে আমি। 'এবছাৰ্ড' নাটবোৰত ব্যক্তিসত্তাৰ এই নিজস্ব ৰূপটোৱেই প্ৰকাশ পাইছে। ইয়াত ভাল-বেয়া বিচাৰৰ কোনো যুক্তিযুক্ততা দেখুওৱা নহয়। অস্তিত্ববাদীসকলে ক'ব খোজে যে এই বিশ্বত অন্তৰ্নিহিত সত্য (inherent truth) বুলি কোনো কথা নাই। কাফ্‌কাৰ *The Trial*-ৰ প্ৰধান চৰিত্ৰৰ *Joseph k*-ৰ অহেতুক গ্ৰেপ্তাৰ বৰণৰ পৰা অনুভূত হয় অৰ্থহীন জীৱন চক্ৰৰ ভৱিষ্যত। কাফ্‌কাই নিজেই জীৱনৰ অন্তঃসাৰশূন্যতাৰ বিষয়ে তেওঁৰ প্ৰেমিকা ফেলিচবুৰোলৈ লিখা এখন কথাতে বুজিব পাৰি। তেওঁ লিখিছিল –

> *"Felice, beware of thinking of life as commonplace,*

> *if by commonplace you mean monotonous, simple, petty. Life is merely terrible.........*"

সেইদৰে কেম্যুৰ 'এবছাৰ্ড' দৰ্শনৰ মাজতো দেখা যায় জীৱনৰ অৰ্থহীনতাৰে প্ৰকাশ। মৃত্যু আৰু অস্তিত্বহীনতাৰ প্ৰশ্নই কেম্যুৰ সাহিত্যৰ মূল প্ৰতিপাদ্য বিষয়। 'এবছাৰ্ড' দৰ্শনৰ প্ৰভাৱ এওঁলোকৰ 'এবছাৰ্ড' নাটকত পূৰামাত্ৰাই প্ৰতিফলিত হৈছে।

এবচাৰ্ড নাট

বিশ্ব সাহিত্যত 'এবছাৰ্ড' নাটকৰ মূল দিগদৰ্শক কেইগৰাকী হ'ল আৰ্থাৰ আদাম'ভ (Arther Adamov, 1908-1970) ইউজিন আয়'নেস্কো (Eugene Ionesco, 1912-) আৰু চেমুৱেল বেকেট (Sammuel Backett, 1906-1912)। ফ্ৰাঞ্চ, জাৰ্মানী, স্কেণ্ডিনেভীয়া আৰু ইংৰাজীভাষী দেশবোৰত এই তিনিগৰাকী নাট্যকাৰৰ নতুন নাট্যশৈলীয়ে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পাছতেই বিশেষভাৱে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল।

আৰ্থাৰ আদাম'ভ আমেৰিকান মূলৰ ফৰাচী নাট্যকাৰ আছিল। তেওঁ নাট লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পাছৰ পৰা । ১৯৫৩ চনত তেওঁৰ 'মাষ্টাৰপিচ' *Proffessor Taranne* প্ৰকাশ পায়, কিন্তু 'এবছাৰ্ড' নাট্য আন্দোলনৰ সৈতে তেওঁৰ নামটো সাঙোৰ খায় ১৯৫৫ চনতহে। এইক্ষেত্ৰত তেওঁৰ উল্লেখযোগ্য কৃতি হ'ল – *Ping Pong, Paolo Paoli* (১৯৫৭), *Off Limits* (১৯৬৯), *If Summar Returns* (১৯৭০) ইত্যাদি।

ইউজিন আয়'নেস্কোক 'এবছাৰ্ড' নাট্যধাৰাৰ পৰা কেতিয়াও বেলেগকৈ বিচাৰ কৰিব নোৱাৰি। এওঁৰ জন্ম যদিও ৰোমানীয়াত (১৯১২) পাছলৈ তেওঁ ফ্ৰাঞ্চৰ নাগৰিকত্ব গ্ৰহণ কৰে। তেওঁৰ নাটকত প্ৰচুৰ হাস্যৰসৰ প্ৰয়োগ ঘটিছে। কিন্তু সেইটো দেখুৱাইছে মানুহ জীৱনৰ অন্তঃসাৰশূন্যতাৰ ট্ৰেজেডিৰ মাজেদি। সেয়েহে তেওঁ নিজেই 'এবছাৰ্ড' নাটকক কৈছে Comic Drama অথবা Tragic farces, হাঁহি আৰু কান্দোনৰ মাজেৰে তেওঁ জীৱনৰ অৰ্থশূন্যতাক দেখুৱাব বিচাৰিছে। তেওঁৰ ওপৰত কাফ্‌কাৰ জীৱন দৰ্শনৰ প্ৰভাৱ বাৰুকৈয়ে দেখা যায়। কাফ্‌কাৰ ধাৰণাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই 'এবছাৰ্ড' নাটক সম্পৰ্কে তেওঁ মন্তব্য কৰিছিল যে – যাৰ কোনো কাৰণ, উদ্দেশ্য আৰু লক্ষ্য নাই সিয়েই 'এবছাৰ্ড' (Est absurde ce qui ria pas de but ....)। জীৱনৰ প্ৰথমছোৱাত তেওঁ লিখি উলিয়ায় *The Blood Soprano* আৰু *La Lecon* (*The Lesson*, ১৯৫০। পিছৰ বয়সত লিখা *Voyages Chez Les Morts*

(***Journeys to the Homes of the dead***) নাটকখন প্ৰথম কেইখনৰ ভ্ৰমাত্মক প্ৰতিফলন বুলিব পাৰি।

The Blood Soprano নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মাজত স্বকীয় ব্যক্তিত্ব বুলি কোনো কথা প্ৰকাশ হোৱা নাই। নাটৰ মাজত চৰিত্ৰসমূহৰ স্বভাৱৰ পৰিৱৰ্তনো দেখুওৱা হৈছে। তেওঁ নাটকত যে চৰিত্ৰৰ মানসিক বিসংগতিহে দেখুৱাইছে, এনে নহয়, দৈহিক বিসংগতিও তেওঁৰ নাটকৰ উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। তেওঁৰ সৃষ্ট নাৰী চৰিত্ৰত (Jack or Submission) দুটা আৰু তিনিটা নাকৰ সংযোগ কৰি এই বিসংগতিকেই প্ৰকাশ কৰিছে। সেইদৰে তেওঁৰ ***Amedee***-ত আকৌ দেখা যায় যে — এটা কোঠাত লুকুৱাই থোৱা মানুহৰ শ-টো কোনো কাৰণ নোহোৱাকৈ বাঢ়িবলৈ ধৰে আৰু এখন প্ৰকাণ্ড ভৰি দৰ্জা ভাঙি মঞ্চলৈ সোমাই আহে।

'এবছাৰ্ড নাট'ৰ সৈতে জড়িত আটাইতকৈ উজ্জ্বল নাট্যকাৰজন হ'ল চেমুৱেল বেকেট। আয়াৰলেণ্ডৰ ডাবলিন চহৰত ১৯০৬ চনৰ ১৩ এপ্ৰিলত জন্ম লাভ কৰা চেমুৱেল বেকেটে ডাবলিনৰ ট্ৰিনিটি কলেজৰ পৰা আধুনিক ভাষা বিষয়ত স্নাতকোত্তৰ ডিগ্ৰী লাভ কৰি ১৯৩৭ চনৰ পৰা ফ্ৰান্সত নিগাজিকৈ থাকিবলৈ লয়। তেওঁৰ বিখ্যাত নাটক ***Waiting for Godot*** -খন ১৯৪০ চনত লিখি উলিয়ায় আৰু ১৯৫২ চনত ই প্ৰকাশিত হয়। মূল ফৰাচী ভাষাত লিখা এই নাটখনৰ নাম আছিল ***En Attendent Godot*** আৰু সাহিত্যিক ভাষাত ইয়াৰ প্ৰথম ইংৰাজী অনুবাদত নাম দিয়া হৈছিল ***While Waiting for Godot***. এই নাটখন জাৰ্মান ভাষালৈ অনুবাদ কৰে Elmar Tophoven-য়ে। নাটখনৰ প্ৰকাশ হোৱাৰ লগে লগে সমগ্ৰ ইউৰোপতে বিতৰ্কৰ সৃষ্টি কৰে। স্পেইনত আনকি নাটখনৰ বিজ্ঞাপন দিয়াটোৱেই নিষিদ্ধ কৰি দিয়া হৈছিল। নেদাৰলেণ্ডতো নাটখনে যথেষ্ট ভাবুকিৰ সন্মুখীন হৈছিল। মাইকেল মেয়াৰবাৰ্গে (Michael Myerbarg)-য়ে প্ৰথম বাৰৰ বাবে যুক্তৰাষ্ট্ৰৰ ফ্লৰিডাত এই নাটখন মঞ্চস্থ কৰিবলৈ লৈ বাতৰি কাকতৰ বাবেই সফল হ'ব নোৱাৰিলে। দ্বিতীয়বাৰ নিউয়ৰ্ক চহৰত মঞ্চস্থ কৰিবলৈ লোৱাৰ আগতে তেওঁ আমেৰিকাৰ বহুলভাৱে প্ৰচাৰিত বাতৰি কাকতসমূহত এইবুলি বিজ্ঞাপন দিছিল —

> *"**Waiting for Godot** is a play for thoughtful and discrimi nating theatergoer .... I respectfully suggest that those who come to the theater for casual entertainment do not buy ticket to this attraction."*

নাট সমালোচক নৰ্মান মিলাৰে (Norman Millar) প্ৰথমে নাটখন সম্পৰ্কে – It is a "Poem to impotence and appealed precisely to those who were most impotent" — বুলি কটু সমালোচনা কৰিলেও পাছত তাৰ বাবে তেওঁ অনুতপ্ত হৈ *The Village of Voice* (May 7, 1956)-ত লিখিছিল –

> "*It was most unfair to Beckett. Because **Waiting for Godot** is a play about impotence rather than an ode to it, and while its view of life is indeed hopeless, it is an art work, and therefore I believe it is good.*"

এই ধৰণৰ বিতৰ্কই এক অৰ্থত বেকেট বা তেওঁৰ ***Waiting for Godot***কেই পৃথিৱীৰ চুকে-কোণে প্ৰচাৰ হোৱাত সহায় কৰিছিল এনে নহয়, বৰং 'এবছাৰ্ড' নাট্য আন্দোলনকো বিশ্বব্যাপিত্ব প্ৰদান কৰিছিল।

গোটেই বিশ্বতে 'এবছাৰ্ড' নাট্য আন্দোলনক বিশেষ পৰিচিতি প্ৰদান কৰা মূল ব্যক্তিজন হ'ল মাৰ্টিন এচলিন (Martin Esslin)। ১৯৬০ চনত তেওঁৰ ***The Theater of Absurd*** পুথিখন প্ৰকাশ পোৱাৰ পিছৰ পৰাহে Absurd নাটকক এটা স্বতন্ত্ৰ ধাৰা হিচাপে সকলোৱে গ্ৰহণ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে বুলিব পাৰি। ইয়াত তেওঁ 'এবছাৰ্ড' নাটকৰ বিষয়ে গভীৰ আৰু বিশদ ব্যাখ্যা আগবঢ়াইছে। আডাম'ভ, আয়'নেস্কো আৰু বেকেটৰ বিষয়ে তেওঁ কৈছে –

> "*The three dramatist that have been grouped together here would probably most energetically deny that the form anything like a school of movement. Each of them in fact, has his own roots and sources even very personal approaches to both form of the subject matter.*"

মূলতঃ এই তিনিজন নাট্যকাৰেই এবছাৰ্ড দৰ্শনক নাট্য আন্দোলনৰ মাজেৰে, এটা স্বতন্ত্ৰ ধাৰা হিচাপে প্ৰচাৰ কৰিলে।

'এবছাৰ্ড' নাটৰ লক্ষণ

এবছাৰ্ড নাটসমূহ বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় যে ইয়াৰ মাজত অস্তিত্ববাদৰ বিশেষভাৱে প্ৰভাৱ পৰিছে। কিন্তু নাট হিচাপে, ইয়াৰ মাজত আপাত দৃষ্টিত দুটা পৰস্পৰ বিৰোধী ভাবধাৰাৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। এই দুটাক বাহ্যিক আৰু অন্তৰ্নিহিত

লক্ষণ বুলিব পৰা যায়। বাহ্যিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা দেখা যায় যে –

এবছাৰ্ড নাটৰ সংলাপবোৰত সাধাৰণতে চুটি চুটি বাক্য ব্যৱহাৰ কৰা হয়। ***Waiting for Godot***-ৰ সংলাপ কিছুমানলৈ মন কৰিলেই দেখা যায় –

"Vladimir : Exactly
Estragon : And what did he reply ?
Vladimir : That hid see.

Estragon : [Chewing] I asked you a question
Vladimir : Ah.
Estragon : Did you reply ?
Vladimir : How's the carrot ?

সংলাপৰ আপাত সংগতিহীনতা এবছাৰ্ড নাটৰ অন্য এটা বিশেষ লক্ষণ বুলি ধৰা হয়।

এবছাৰ্ড নাটকৰ অংক বিভাজনত পৰম্পৰাগত নীতি পালন কৰা নহয়। ***Waiting for Godot***-ক বেকেটে দুটা অংকত বিভাজন কৰিছে, কিন্তু ইয়াৰ মাজত কোনো সুস্পষ্ট নীতি পোৱা নাযায়।

'এবছাৰ্ড' নাটৰ আটাইতকৈ শক্তিশালী দিশটো হৈছে ইয়াৰ ভাষা। মানুহৰ চেতন আৰু অৱচেতন মনৰ অবিচ্ছিন্নভাৱে প্ৰবাহমান অথচ সংগতিবিহীন ভাব তৰংগক ভাষাৰ দ্বাৰা ধৰি ৰখাৰ চৰম প্ৰচেষ্টা দেখা যায় 'এবছাৰ্ড' নাটকৰ মাজত। সুসংগত ভাষা মানুহৰ মনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰাত অপাৰগ। সেয়েহে ইয়াত ভাব আৰু ভাষাৰ মাজত এটা সামঞ্জস্য ৰখাৰ প্ৰচেষ্টা দেখা যায়। বাস্তৱ ক্ষেত্ৰতো দেখা যায়, মানুহৰ দৈনন্দিন কথনভংগী আৰু সাহিত্যিক কথনভংগীৰ মাজত বৃহৎ ব্যৱধান। এই ব্যৱধান ভাঙি 'এবছাৰ্ড' নাটকৰ মাজত ভাষাক এক শক্তিশালী আৰু প্ৰত্যক্ষ আহিলা হিচাপে লোৱা দেখা যায়।

এবছাৰ্ড নাটৰ অন্তৰ্নিহিত লক্ষণ

ওপৰত কৈ অহা হৈছে যে এবছাৰ্ড নাটকৰ ভাষা হ'ল এক শক্তিশালী মাধ্যম। ইয়াৰ বহিৰ্ভাগত যিমান অসংগতি দেখা যায় সিমানেই সংগতি দেখা যায় অন্তৰ্ভাগত। চৰিত্ৰাংকন সম্পৰ্কে কোৱা যায় যে, এইবিধ নাটকত চৰিত্ৰৰ স্বভাৱৰ

পৰিৱৰ্তন ঘটে আৰু সংলাপৰ মাজত চূড়ান্ত অসংগতি দেখা যায়। কিন্তু বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত সেয়াইতো সত্য। এই প্ৰসংগত Martin Esslin-ৰ এষাৰ কথা অতি উল্লেখযোগ্য -

> *"If the dialogue in these plays consist of meaningless cliches and the mechanical, circular reputation of stereotype phrases how many meaningless cliches and stereotype phrases do we use in our day to-day conversation? If the Characters change their personality halfway through the action, how consistent and truly integrated are the people we meet in our real life ?"*

কেৱল দৈনন্দিন জীৱনৰ বাহ্যিক কথোপ-কথনতেই নহয়, আমি যদি আমাৰ নিজৰ চেতন মনলৈ দৃষ্টি দিওঁ তাতো দেখিম বা উপলব্ধি কৰিম যে আমাৰ মনৰ চিন্তাবোৰ যদি হুবহুভাৱে ভাষাৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্ন কৰোঁ তেন্তে সেইবোৰ 'এবছাৰ্ড' নাটকৰ সংলাপতকৈও বেছি সংগতিবিহীনভাৱে প্ৰকাশ হ'ব। কিন্তু চিন্তাৰ গতি আৰু শক্তিক ভাষাই হুবহু ৰূপে ধৰি ৰাখিবলৈ সক্ষম নহয়। এই কথা 'এবছাৰ্ড' নাট্যকাৰসকলে হয়তো ভালদৰে বুজিছিল, সেয়ে ভালেকেইখন নাটত দীৰ্ঘ নীৰৱতাই ভাব প্ৰকাশত এটা উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে বেকেটৰে অইন এখন নাটক ***Without Words***-ত নীৰৱতাই এটা উল্লেখযোগ্য ভূমিকা লৈছে। গতিকে দেখা যায় যে, মানুহৰ মনৰ ভাবৰাশিক উদঙাই দেখুওৱাৰ চেষ্টা এবছাৰ্ড নাটৰ অন্যতম লক্ষণ।

ভাৰতীয় সাহিত্যত 'এবছাৰ্ড' নাটকৰ প্ৰথম প্ৰবেশ ঘটে বংগদেশৰ বাদল চৰকাৰৰ ***এবং ইন্দ্ৰজিৎ*** নাটখনৰ জৰিয়তে। এই নাটকখন লেখা হয় ১৯৬৩ চনত। তিনি বছৰমানলৈ এই নাটকখনৰ কথা নাট্যকাৰৰ দুই এজন বন্ধুৰ বাহিৰে কোনেও জনা নাছিল। ১৯৬৫ চনত ***বহুৰূপী*** পত্ৰিকাত এইখন প্ৰকাশ হয়। ১৯৬৮ চনত 'সংগীত নাটক একাডেমী'ৰ স্বীকৃতিয়ে এই নাটক আৰু নাট্যকাৰ দুয়োকে জনপ্ৰিয় কৰি তোলে। ইয়াৰ পিছত ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰাদেশিক ভাষাত 'এবছাৰ্ড' নাটকৰ একপ্ৰকাৰ জোৱাৰ উঠেই বুলিব পাৰি। অসমীয়া নাট্যজগতত এইবিধ নাটকৰ প্ৰথম প্ৰবেশ ঘটায় অৰুণ শৰ্মাৰ ***আহাৰ*** (১৯৭১) নাটকখনে। কিন্তু ইয়াৰো আগতে তেওঁৰে ***শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*** নাটকত 'এবছাৰ্ডধৰ্মিতা'ৰ ছিটিকনি পৰে। এইখন কিন্তু প্ৰকৃতঅৰ্থত 'এবছাৰ্ড' নাটক নহয়। নাটকখনৰ শেষৰ ফালে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই শূন্য চকীবোৰৰ আগত ভাষণ

দিয়ে যদিও তেতিয়াও তেওঁৰ সন্মুখত 'নন্দিনী' থাকে। সংলাপখিনি তেওঁ চকীবোৰক উদ্দেশ্যি নকয়; কয় নন্দিনীক উদ্দেশিহে –

> *“নিবাৰণ : নন্দিনী – মোৰ সমুখৰ চকীবোৰত এজনো মানুহ নাই কিয়, মোৰ নিমন্ত্ৰিত ইমানবোৰ অতিথিৰ দেখোন এজনো নাই। এই বিৰাট প্ৰেক্ষাগৃহটোৰ প্ৰত্যেকখন চকী শূন্য হৈ আছে।* ...”

ইয়াৰ পিছত তেওঁ পুনৰ আৰম্ভ কৰে –

> *“নিবাৰণ : মই পঢ়িম নন্দিনী। মই ক'ম। মই ক'ম মোৰ কথা।*
> *হে মোৰ নিমন্ত্ৰিত শ্ৰদ্ধাস্পদেষু অতিথিবৃন্দ* ... ”

এইদৰে তেওঁ নিমন্ত্ৰিত, অৰ্থাৎ যিসকলে তেওঁৰ নিমন্ত্ৰণ গ্ৰহণ নকৰিলে, তেওঁ সেইসকলৰ উদ্দেশ্যিহে কথাখিনি কৈছে। ইয়াৰ মাজত অস্বাভাৱিকতা একো দেখা নাযায়। এই নাটকখনৰ মাজত এটা সুস্পষ্ট কাহিনী পোৱা যায়। নাটখনৰ প্ৰথম 'বনলতা সংস্কৰণ'ৰ পাতনিৰ লেখক কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্যই লিখিছে – *“মৌলিক মানুহক প্ৰায়েই উৎকেন্দ্ৰিক বুলি ভবা হয় ।”* – নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ কাৰ্য-সংলাপ আৰু ভাব-ভংগীয়ে যি উৎকেন্দ্ৰিকতাৰ পৰিচয় দিয়ে সেয়াই হয়তো 'এবছাৰ্ড' ধাৰণাৰ ছিটিকনি।

'এবছাৰ্ড' শব্দৰ অসমীয়া প্ৰতিশব্দ ৰখা হৈছে 'উদ্ভট'। অসমীয়া নাট্যজগতত একেজন নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* নাটকতে উদ্ভট নাটকৰ বেছিভাগ লক্ষণ প্ৰকাশ পাইছে। ইয়াত বেছিভাগ বুলি এই কাৰণে কোৱা হৈছে যে 'উদ্ভট' নাটৰ সকলোবোৰ লক্ষণ ইয়াত দেখা নাযায়। এইবিধ নাটকৰ মাজত যি বিসংগতি প্ৰায় সৰ্বত্ৰ বিৰাজমান *আহাৰ* নাটকৰ মাজত তাৰ বিপৰীতে ভালেমান সংগতি দেখা যায়। 'উদ্ভট' নাটৰ যিবোৰ লক্ষণ *আহাৰ* নাটৰ মাজত যিধৰণে প্ৰকাশ পাইছে, তাৰ আলোচনা বিভিন্ন আলোচকে বিভিন্ন ঠাইত কৰিছে। এই নাটখনত সৰ্বমুঠ পাঁচটা চৰিত্ৰৰ সমাৱেশ ঘটিছে – কমল, নলিনী, ধীৰেণ, নবীন আৰু নাৰী। ইয়াৰ নাৰী চৰিত্ৰটোৰ মাজত যেন বাকী চাৰিওটা চৰিত্ৰৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে। প্ৰতিটো পুৰুষ চৰিত্ৰৰ ভাবজগতৰ প্ৰবাহ বা তৰংগ নাৰীগৰাকীৰ চাৰিটা ৰূপ – 'প্ৰেয়সী - অনিমা, পত্নী - নীলিমা, ধীৰেণৰ মা আৰু গণিকা হীৰা' – নাৰীগৰাকীৰ এই কেইটা ৰূপৰ সৈতে নাট্যকাৰে অতি কৌশলেৰে পুৰুষ চৰিত্ৰকেইটাক সংযোগ কৰিছে। ইয়াৰ মাজত এটা অন্তৰ্নিহিত সংগতি যেন অহৰহ লাগি আছে। এই সংগতিৰ বিষয়টো কিছু পিছলৈ ৰাখি এবছাৰ্ড নাটকৰ কি লক্ষণনো *আহাৰ* নাটকৰ মাজত প্ৰকাশ পাইছে তাকেই প্ৰথমে বিচাৰ কৰি চোৱা যাওক।

এবছাৰ্ড বা উদ্ভট নাটকৰ আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য আহিলাটো যে ভাষা তাক আগতে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। ক্ৰমাগত বিচাৰত চৰিত্ৰবোৰৰ সংলাপ অৰ্থহীন যেন লাগে। আকৌ এটা সংলাপৰ সৈতে পৰৱৰ্তী সংলাপৰ অৰ্থগত অমিল বা ভাবৰ পৰিক্ৰমণ নঘটাটো 'এবছাৰ্ড' নাটৰ সংলাপৰ অন্যতম লক্ষণ। উদাহৰণ স্বৰূপে ঃ

"Extragon : You gave me a fright.
Vladimir : I thought it was he.
Extragon : Who ?
Vladimir : Godot.
Extragon : Pah ! The wind in the reeds."

(***Waiting for Godot***)

এই ধৰণৰ সংলাপ এবছাৰ্ড নাটৰ এটা উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* নাটৰ মাজতো এই ধৰণৰ সংলাপৰ পয়োভৰ ঘটিছে –

"ধীৰেণ – জুই
নলিনী – সাপ
কমল – সমুদ্ৰ
নবীন – আকাশ
নাৰী – (ধীৰেণহঁতৰ প্ৰত্যেকলৈকে একোবাৰ দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰে) জুই-সাপ-সমুদ্ৰ-আকাশ।
কমল – প্ৰেম-প্ৰেৰণা
নলিনী – মায়া-বন্ধন
ধীৰেণ – ত্যাগ কৰুণা
নবীন – সেৱা বাসনা"

আপাত দৃষ্টিত ওপৰৰ সংলাপবোৰৰ মাজত ইটো চৰিত্ৰৰ পৰা সিটো চৰিত্ৰলৈ ভাবৰ পৰিক্ৰমণ ঘটা নাই। পৰম্পৰাগত নাটৰ সংলাপবোৰৰ ক্ষেত্ৰত ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া এটা অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ; যাৰ দ্বাৰা দৰ্শক-পাঠকে চৰিত্ৰৰ সৈতে একাত্ম হ'ব পাৰে। কিন্তু এবছাৰ্ড নাটত সেই সুবিধা পোৱা নাযায়। ইয়াত দৰ্শকে চৰিত্ৰ এটাৰ মাজত সোমাব নোৱাৰে, চৰিত্ৰটোক পৰ্যবেক্ষণহে কৰিব পাৰে। কাৰণ ইয়াৰ চৰিত্ৰৰ সংলাপ বা সংলাপৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পোৱা ভাব একমাত্ৰ সেই বিশেষ চৰিত্ৰৰহে। তাত

আনকি সহ-চৰিত্ৰইও প্ৰৱেশ কৰিবৰ সুযোগ নাপায়। *আহাৰ* নাটকখনৰ মাজত দেখা যায় কমল এগৰাকী 'কাব্যপ্ৰেমী ৰোমাণ্টিক যুৱক', নলিনী - 'ব্যৱসায়ী', ধীৰেণ - 'বিপ্লৱী যুৱক' আৰু নবীন 'অভ্যস্ত সুৰাপায়ী'। যেতিয়া তেওঁলোক একেলগে মঞ্চত উপবিষ্ট হয় আৰু ক'বলৈ আৰম্ভ কৰে, তেতিয়াও ইজনে সিজনৰ মনোজগতৰ মাজত প্ৰৱেশ কৰিব নোৱাৰে আৰু পৰস্পৰৰ বক্তব্যৰ প্ৰতি পৰস্পৰৰ বিশেষ কোনো প্ৰভাৱশালী ক্ৰিয়া দেখা নাযায়। এইখিনিতে মুকলি হয় এবছাৰ্ডৰ দ্বিতীয় লক্ষণটো -

> *“দৃশ্যমান আৰু চেতন জগতৰ বিচ্ছিন্ন আৰু অসঙ্গত ঘটনাৰ আঁত ধৰি অদৃশ্য অৱচেতন জগতৰ একোটা অৰ্থময় সংগতি।”*

বহুতৰ মতে অৱচেতন মনৰ ভাবনাক তুলি ধৰাৰ প্ৰয়াসো এবছাৰ্ড নাটকত দেখা যায়। কিন্তু যদি গভীৰভাৱে চোৱা হয় তেন্তে দেখা যায় যে, আমাৰ চেতন মনৰ মাজেৰে অসংলগ্ন চিন্তাৰ প্ৰবাহ একোটা চলি থাকে, তাৰে অতি ক্ষুদ্ৰ পৰিমাণহে আমি দৈনন্দিন জীৱনত ভাষাৰ দ্বাৰা প্ৰয়োগ কৰোঁ, তাকো ভালেখিনি সম্পাদনা কৰি। কিন্তু আচল মানুহজন ভিতৰতে ৰৈ যায়। এই কথা বুজিবলৈ কোনো তত্ত্বৰ প্ৰয়োজন নাই, আমি নিজৰ মনৰ মাজত চলা চিন্তাৰ প্ৰবাহৰ ওপৰত নজৰ দিলেই ইয়াক বুজিব পৰা যায়।

চেতন আৰু অৱচেতন মনৰ ভাবৰাশিৰ কাৰ্যপ্ৰণালী (processing), প্ৰায় হুবহু প্ৰতিফলন এবছাৰ্ড নাটকৰ অন্যতম লক্ষণ। উদাহৰণ স্বৰূপে *আহাৰ* নাটৰ নাৰী চৰিত্ৰটোৱে কৈছে —

> *“মোৰ এই বেগটোত এটা সত্তা ভৰাই থৈছোঁ দন্ত্য স, তই তই অন্ত, তাত আ-কাৰ, সত্তা। ইয়াতে ভৰাই থৈছোঁ। আকৃতিটো এটা প্ৰিজমৰ দৰে। সত্তাটোৰ অনেক ৰং। কৈছোঁ নহয় এটা প্ৰিজম। ...... ”*

এই সংলাপটো দুই ধৰণে বিশ্লেষণ কৰিব পাৰি। মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিকোণেৰে বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে, মানুহৰ বাহ্যিক অভিজ্ঞতাৰ বিচিত্ৰতাই মানুহৰ মনটোকো বিচিত্ৰ কৰি তোলে। মনৰ ভিতৰত গঢ় লোৱা ভাববোৰৰ প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত মনোবৈজ্ঞানিক আৰু মনোৰোগ বিশেষজ্ঞ পেনফিল্ডে (Penfield) কৈছে যে —

> *"The subject feels again the emotion which the situation originally produced in him, and he is aware of the same interpretations, true or false, which he himself gave to the experience in the first place. Thus evoked recollection is not the exact*

> *photographic or phonographic reproduction of past scences or events. It is reproduction of what the patients saw and heard and felt and understood."*

মানুহৰ সাধাৰণ কথা-বতৰাৰ মাজত দেখা, শুনা, অনুভৱ কৰা অভিজ্ঞতাৰ সৈতে তেওঁ বুজি লোৱা শক্তিৰ এটা সংমিশ্ৰিত ৰূপহে প্ৰকাশ পায়, কাৰণ মনে সদায় আমি কি কম সেইটো আগতীয়াকৈ ঠিক কৰি দিয়ে। ফলত ভাববোৰ এফালে থাকি যায় আৰু কথাবোৰে আনফালে পোনায়। এবছাৰ্ড নাটকৰ সংলাপবোৰৰ মাজতো সেই ধৰণৰ অসংমিশ্ৰিত ৰূপ এটা প্ৰকাশ পোৱা দেখা যায়। ওপৰত সংলাপটোৰ পৰাই এই কথাখিনি সহজভাৱে বুজিব পাৰি। মানুহে এটা শব্দ উচ্চাৰণ কৰা বা কোৱালৈকে মন (মগজু)-টোৱে কেবাটাও স্তৰ অতিক্ৰম কৰি আহে। তাৰ শেষৰ স্তৰটো হ'ল শব্দ গঠন প্ৰক্ৰিয়া (Laxical processing)। আমি বাহিৰত নক'লেও সত্য শব্দটো কোৱাৰ আগতে মনটোৱে 'দন্ত্য স তই তই অন্ত, তাত আকাৰে ত্তা' বুলিহে গঠন কৰি লওঁ। এই প্ৰক্ৰিয়া ইমান দ্ৰুত গতিৰে হয় যে আমি সেইটো পোনছাতে ধৰিব নোৱাৰোঁ; যিটোকে প্ৰকৃততে নাট্যকাৰে উদঙাই দেখুৱাইছে। মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টি[illegible] মানুহৰ মনটোক এটা প্ৰিজমৰ সৈতে তুলনা কৰা হয় (পেনফিল্ড। প্ৰিজম এটাৰ মাজেৰে সূৰ্যৰ ৰশ্মি পাৰ কৰালে সাতোটা ৰং বিচ্ছুৰিত হয়। মানুহৰ মনটোক প্ৰিজম এটাৰ সৈতে তুলনা কৰিলে ই ঠিক ওলোটা ধৰণে কাম কৰে বুলিব পাৰি। বহিৰ্জগতৰ বিভিন্ন অভিজ্ঞতা মনলৈ আহি, সেইবোৰ এটা পৰিস্থিতিত এক নিৰ্দিষ্ট ৰূপত প্ৰকাশ পায়; অথবা সূৰ্যৰ ৰশ্মিত সাতোটা বেলেগ বেলেগ ৰং থকাৰ দৰে আমাৰ মনৰ মাজতো বেলেগ বেলেগ ৰূপ লুকাই থাকে, ঠিক যেন নাৰীগৰাকীৰ প্ৰথমটো সংলাপ। তেওঁ বিভিন্ন ৰঙৰ সত্তাটো বেগৰ ভিতৰত লুকুৱাই থৈছে। তাৰ ৰং – "*বেঙুনীয়া, কমলা, ফাকুৰ ৰং, সেউজীয়া, কুহুমীয়া, কেঁচা হালধি আৰু ঘিউৰ ৰং* "। ৰং একোটা মনৰ একোটা ভাবৰ প্ৰতীক হিচাপে ব্যৱহাৰ হোৱা কথাটো সাহিত্যত নতুন নহয়। সেয়ে নাট্যকাৰে নাৰী গৰাকীৰ প্ৰথম চিনাকিতে এই বক্তব্য ৰাখিছে। পাছলৈ প্ৰত্যেক পুৰুষ চৰিত্ৰৰ মনত একেগৰাকী নাৰীয়েই বেলেগ বেলেগ ৰূপত (ৰং) ধৰা দিয়াটো বুজিবলৈ সেয়েহে বিশেষ অসুবিধা নহয়।

আহাৰ বিসংগতিৰ মাজৰ সংগতি

বিসংগতি 'উদ্ভট' নাটকৰ এটা প্ৰধান লক্ষণ। কিন্তু *আহাৰ* নাটৰ মাজত আপাত বিসংগতি (বিশেষকৈ সংলাপ উপস্থাপনত) থাকিলেও অথবা নাটখনৰ মাজত

পৰম্পৰাগত নাটৰ মাজত থকা সংগতি (Symmetry) দেখা নগ'লেও ইয়াৰ চৰিত্ৰ আৰু উপস্থাপনৰ মাজত, সংলাপ আৰু ভাবৰ মাজত এক গভীৰ সংগতি দেখা যায়।

আহাৰ নাটৰ চাৰিওটা পুৰুষ চৰিত্ৰই নাটখনৰ প্ৰায় আৰম্ভণিৰ পৰাই শেষলৈকে একেটা ভাব বা চিন্তাৰ মাজতেই আবদ্ধ হৈ আছে। পৰম্পৰাগত নাটৰ আৰম্ভণিত যিদৰে চৰিত্ৰৰ পৰিচয় দিয়া হয় নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই *আহাৰ* নাটতো চৰিত্ৰসমূহৰ একোটা পৰিচয় দিছে –

কমল (৩০) – কাব্যপ্ৰেমী ৰোমাণ্টিক যুৱক।
নলিনী (৪৮) – ব্যৱসায়ী।
ধীৰেণ (২৮) – বিপ্লৱী যুৱক।
নবীন (৫২) – অভ্যস্ত সুৰাপায়ী।
নাৰী – একাধাৰে প্ৰেয়সী অনিমা (২৪), পত্নী নীলিমা (৩৫), ধীৰেণৰ মা (৫৫) আৰু গণিকা হীৰা (৪৫)।

পোনতেই দেখা যায় পুৰুষ চৰিত্ৰৰ স্বভাৱ আৰু পেছাৰ সৈতে বয়সৰ এটা উল্লেখযোগ্য মিল। সেইদৰে নাৰী চৰিত্ৰটোৰ মাজৰ অনিমাৰ বয়স চৌবিছ – যি কমলৰ প্ৰেয়সী, পয়ত্ৰিছ বছৰীয়া নীলিমা আঠচল্লিছ বছৰ বয়সীয়া ব্যৱসায়ী নলিনীৰ পত্নী, আঠাইছ বছৰীয়া বিপ্লৱী যুৱক ধীৰেণৰ পঁচপন্ন বছৰ বয়সীয়া মাক আৰু অভ্যস্ত সুৰাপায়ী বাৱন্ন বছৰীয়া নবীনৰ পঞ্চল্লিছ বছৰীয়া গণিকা হীৰা। ইয়াৰে প্ৰতিটো পুৰুষ চৰিত্ৰই নাৰীৰ চাৰিটা বেলেগ বেলেগ ৰূপৰ সৈতে সাঙোৰ খাই আছে। নাৰী চৰিত্ৰটোক কেন্দ্ৰ কৰি চৰিত্ৰ চাৰিটাৰ যি ব্যক্তিগত বিচৰণ তাৰ মাজত ক'তো অকণো বিসংগতি দেখা নাযায়।

এতিয়া আহোঁ পুৰুষ চৰিত্ৰকেইটাৰ বিচৰণ ক্ষেত্ৰলৈ। কমলৰ পৰিচয় পোৱা যায় নাটখনৰ দ্বিতীয় পৃষ্ঠাত, নবীনৰ সংলাপ এটাৰ শেষৰ ফালে —

> *"বাৰু কমল (কমলক উদ্দেশ্যি) তই ভাবী সাহিত্যিক নহয়, এই গন্ধটোৰ এটা তুলনা দেচোন ।"*

আনকি নবীনৰ গাঞ্জাৰ চিলিমো বাকী কোনোৱে গ্ৰহণ নকৰে। কাৰণ নিচাসক্ত কেৱল নবীনহে, বাকীবোৰ নহয়।

নাটখনৰ ছয় আৰু সাত নং পৃষ্ঠাত ধীৰেণ-নলিনী, কমল আৰু নলিনীৰ ক্ৰমাগতভাৱে উপস্থাপন কৰা চাৰিটা সংলাপৰ মাজত দেখাত অকণো মিল নাই। এয়া যেন এক প্ৰকাৰ বিসংগতিহে —

> *"ধীৰেণ — একমাত্ৰ বৃত্তিধাৰী বিপ্লৱীৰ দলটোৱেহে বুৰ্জোৱা প্ৰভাৱৰ*

পৰা শ্ৰমিকক ৰক্ষা কৰিব পাৰিব । ——
নলিনী – Notice is hereby given that this premium should be paid on due date ....
কমল — ৰাত্ৰি, প্ৰেয়সী মোৰ, প্ৰসন্ন হোৱা; নিদ্ৰা নিদিবা ....
নবীন — ব্যোম - ব্যোম - ভাং-কানি, লাওপানী, চাহ, আপং ৰুই কাকিয়াত্ ”

ইয়াৰ পিছত আকৌ একোটাকৈ সংলাপ প্ৰতিজনেই আপোন মনে গাই যায়, নিজৰ নিজৰ ভাবত বিভোৰ হৈ। এইখিনিৰ মাজত চাবলৈ গ'লে বিসংগতিতকৈ সংগতিহে দেখা যায়। কাৰণ ইয়াৰ কিছু আগতে (পাঁচ পৃষ্ঠাত) ধীৰেণে নবীনৰ পৰা বাদাম হাতত লৈ কয় – “*বাদাম খাই খাই যাৰ যি ইচ্ছা কৰি থাক, দুই-তিনি ঘণ্টা সময় কাটি যাব।*”

তাৰ পিছৰ (ওপৰত উল্লিখিত) সংলাপবোৰ চেতন মনৰ ভাবৰ প্ৰকাশ। ক'ৰবাত, কিহবালৈ অপেক্ষা কৰি বহি থাকিলে (বা ৰৈ থাকিলে) ভাববোৰে মনত দোলা দিবলৈ ধৰে। ই মানুহৰ মনৰ এক স্বাভাৱিক প্ৰক্ৰিয়া, এই প্ৰক্ৰিয়াৰে প্ৰকাশ ঘটিছে চৰিত্ৰকেইটাৰ সংলাপত। ই এক মানসিক আহাৰ। মনৰ ওপৰৰ তৰপৰ ভাবৰ লগত বাহ্যিক আহাৰ বাদামৰ সংগতি আছে। আকৌ চৰিত্ৰবোৰে নিজৰ নিজৰ সংলাপেৰে যেন আত্মপৰিচয়হে দিছে।

ইয়াৰ পিছতেই নাৰী চৰিত্ৰৰ আৱিৰ্ভাৱ। এই চৰিত্ৰটোৱেও প্ৰথম সংলাপতে নিজৰ পৰিচয় সুন্দৰকৈ দিছে। এই সংলাপটোৰ মাজত চৰিত্ৰটোৰ মানসিক প্ৰকাশৰ কথা আগতেই উনুকিয়াই অহা হৈছে। এতিয়া আহোঁ সংগতিৰ প্ৰশ্নলৈ – নাৰী চৰিত্ৰটোৰ মুখত প্ৰথমতেই দুটা সংলাপ ক্ৰমাগতভাৱে দিয়া হৈছে। প্ৰথমটোত নিজৰ পৰিচয় আৰু দ্বিতীয়টোত চাৰিটা পুৰুষ চৰিত্ৰৰ সৈতে সম্পৰ্ক দেখুওৱা হৈছে। এই সম্পৰ্কৰ মাজত অকণো বিসংগতি দেখা নাযায়। “বিভিন্ন জাতীয় নিচাত ইহঁত মাতাল” – অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ সংলাপ। প্ৰতিজন পুৰুষ চৰিত্ৰই একো একোটা নিচাত আসক্ত (কমলৰ প্ৰেমৰ নিচা; নবীনৰ নিচাযুক্ত দ্ৰব্যৰ নিচা; ধীৰেণৰ বিপ্লৱৰ নিচা; নবীনৰ ব্যৱসায় আৰু নাৰীদেহৰ নিচা)। উল্লেখযোগ্য যে ধন আৰু নাৰীদেহৰ নিচাবো এটা সম্পৰ্ক আছে, ইও এক গূঢ় সংগতি।

নাৰী এগৰাকীৰ মাজত নাটত দেখুওৱাৰ দৰে চাৰিও ধৰণৰ ৰূপেই সম্ভৱ। বাস্তৱ জীৱনটো আমি দেখা পাওঁ, এগৰাকী নাৰী কাৰোবাৰ মা হ'ব পাৰে, কাৰোবাৰ পত্নী হ'ব পাৰে, কাৰোবাৰ প্ৰেয়সী হ'ব পাৰে অথবা কাৰোবাৰ মনত বেশ্যাও হ'ব

পাৰে। কিন্তু একেজন পুৰুষৰ মনত একে সময়তে এগৰাকী নাৰী কেতিয়াও চাৰিওটা ৰূপত থিয় দিব নোৱাৰে। চাৰিজন পুৰুষৰ মাজত চাৰিটা বেলেগ বেলেগ ৰূপ আৰু মাত্ৰ এটা নাৰী চৰিত্ৰৰ মাজত চাৰিওটা ৰূপৰ নিগূঢ় সংগতিও সেয়াই। ইয়াৰ পৰৱৰ্তী স্তৰত নাটখন সাৱলীল গতিত আগবাঢ়িছে। কমলে নবীনৰ দৃষ্টিৰে নাৰীগৰাকীক কেতিয়াও চোৱা নাই, সেইদৰে ধীৰেণে নলিনীৰ দৃষ্টিৰে এবাৰলৈও নাৰী গৰাকীক চোৱা নাই। বাস্তৱ ক্ষেত্ৰতো সাধাৰণতেই সেইটো নঘটে। নাট্যকাৰে অতি কৌশলেৰে এই সংগতি শেষলৈ ৰক্ষা কৰিছে। সেয়েহে চাৰিওটা চৰিত্ৰই নাৰী গৰাকীৰ উদ্দেশ্যেই কৈছে —

'কমল – প্ৰেম - প্ৰেৰণা' (প্ৰেম প্ৰেৰণাৰ উৎস, গতিকে দুয়ো অভিন্ন)
'নলিনী – মায়া - বন্ধন' (নাৰীগৰাকী নলিনীৰ পত্নী, পত্নী মায়া-বন্ধনৰ আধাৰ)
'ধীৰেন – সেয়া - কৰুণা' (নাৰীগৰাকী ধীৰেণৰ মাক, মাক ত্যাগ আৰু কৰুণাৰ আকৰ)
'নবীন – সেয়া - বাসনা' (হীৰা এগৰাকী বেশ্যা, যি নবীনৰ বাসনাৰ সমল)

কি সুন্দৰ আৰু সাৱলীল সংগতি ! ইয়াৰ পিছৰ সংলাপবোৰে প্ৰতিটো পুৰুষ চৰিত্ৰৰে ভাব বিস্তাৰিতভাৱে প্ৰকাশ কৰিছে। আৰু নাৰী গৰাকীয়ে অতি সুসংগতভাৱে তাৰ ভাৰসাম্য ৰাখি গৈছে। নাটখনৰ ২৭ পৃষ্ঠাত নবীনৰ এটা দীঘলীয়া সংলাপে চৰিত্ৰটোৰ অতীত জীৱনৰ বিষয়ে মুকলিকৈ প্ৰকাশ কৰিছে – সংলাপটোৰ আৰম্ভণিতে মাতৃবন্দনা – *"নবীন - মাতৃ। যা দেৱী সৰ্বভূতেষু মাতৃ ৰূপেন সংস্থিতা* ¨ " সেই সময়ত নবীনৰ বয়স চৈধ্য বছৰ। এক কিশোৰ মন, য'ত মাতৃ এগৰাকী দেৱীৰ দৰে উপবিষ্ট হয়। কিন্তু, শৈশৱ কৈশোৰৰ সন্ধিক্ষণতে নবীনৰ মনৰ মাজত গঢ় লোৱা মাতৃ সম্পৰ্কে চিৰ শাশ্বত, পবিত্ৰ ধাৰণা ভাঙি-চিঙি চুৰ্চুমৈ হৈ যায়, যেতিয়া তেওঁৰ মাকে দেউতাকক কোৱা শুনে —

> *"গৰ্ভত থাকোঁতেই ঔষধ খাই মাৰি পেলাব খুজিছিলোঁ। তেতিয়া নমৰিল, এতিয়াও ক'ৰবাত কাটি-মাৰি মৰি থাকিলেই ৰক্ষা আছিল।"*

এটা শিশুক বিপথগামী কৰিবলৈ এইখিনি কথাই যথেষ্ট। সেয়েহে নবীন নিচাসক্ত হৈ পৰিল। সমাজ, পৰিয়াল আৰু মানুহক মানুহ কৰি গঢ়ি তুলিবলৈ নাট্যকাৰৰ এয়া এক অতি শক্তিশালী 'মেচেজ'। এটা সন্তানে মাক-বাপেকৰ অবাঞ্ছিত সন্তান বুলি জানিব পাৰিছে, তাকো চৈধ্য বছৰ বয়সত, জীৱনৰ এটা ভয়ংকৰ সময়ত। সেই কথা জনাৰ পিছত তাৰ মানসিকতাই কোনফালে গতি ল'ব ? নিশ্চয় সেইফালেই, যিফালে

নবীনৰ জীৱনে গতি সলাইছে।

ইয়াৰ পিছতে নাটখনত নাৰীগৰাকী বেশ্যা ৰূপত নবীনৰ ওচৰলৈ আহিছে। সেইটো নাটখনৰ আন এটা উল্লেখযোগ্য সংগতি। ইয়াৰ পৰৱৰ্তী সময়ত আহে নবীনৰ জীৱনৰ চূড়ান্ত সময়। নবীন আৰু হীৰাৰ পুত্ৰ ৰাহুল আহে হীৰাৰ ওচৰলৈ। হীৰা আৰু ৰাহুল কোনেও কাকো চিনি নাপায়, বেশ্যা ৰূপে ৰাহুলে নিজৰ মাককে ব্যৱহাৰ কৰে। ৰাহুলে দিয়া পইচাৰে হীৰাই মদ আনে। মদৰ বটল দুয়ো শেষ কৰে -- তাৰ পাছত সকলো শেষ — এজন নিচাসক্ত আৰু এগৰাকী বেশ্যাৰ সন্তান ৰাহুল -- তাৰ স্বভাৱ-চৰিত্ৰত নবীনৰে প্ৰতিফলন – begger description – শেষ, ইয়াৰ পাছতে হীৰা, এগৰাকী নাৰীৰ সকলো শেষ।

অ্যাহাৰ নাটকৰ প্ৰতীকধৰ্মিতা

এবছাৰ্ড নাটকৰ মাজত প্ৰতীকধৰ্মিতা বিশেষ ৰূপে প্ৰকাশ পায়। কিন্তু প্ৰতীকধৰ্মী নাটক মানেই এবছাৰ্ড নহয়। ই এবছাৰ্ডৰ এটা লক্ষণহে। এবছাৰ্ড নাটকৰ এই প্ৰতীক ভিন্নমুখী, অৰ্থাৎ নাটৰ সামগ্ৰিক অৰ্থ প্ৰতীকৰ সহায়েৰে প্ৰকাশ কৰাতকৈ ইয়াৰ চৰিত্ৰৰ মনোভংগী বিভিন্ন প্ৰতীকাত্মক সংলাপেৰে বুজাবলৈ যত্ন কৰা হয়। আকৌ, সাধাৰণতে কোৱা হয় যে এবছাৰ্ড নাটৰ মাজেৰে কোনো শাশ্বত অথবা পৰম্পৰাগত মূল্যবোধৰ প্ৰকাশ নঘটে। কিন্তু ভালদৰে বিচাৰ কৰিলে দেখা যায়, 'এবছাৰ্ড' নাটৰ মাজত বিভিন্ন নাট্যকাৰে জীৱনৰ অৰ্থ, শাশ্বত সত্যও বিভিন্ন কৌশলেৰে প্ৰকাশ কৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে —

> "*Estragon :* *[Pointing] You might button it all the same.*
>
> *Vladimir :* *[Stoping] True. [He buttons his fly] Never neglect the little things of life.*
>
> *Estragon :* *What do you expect, you always wait till the last moment.*
>
> *Vladimir :* *[Musingly] The last moment .... [He meditates] Hope deferred maketh the something sick, who said that ?*
>
> *Estragon :* *Why don't you help me ?*

Vladimir : *Sometimes I feel it coming all the same. Then I go all queer. [He takes off his hat, purs inside it, feels, shakes it, put it on again] How shall I say ? Relieved and at the same time...... [He searches for the word] appalled ...."*

(Waiting for Godot)

ভ্লাদিমিৰ আৰু এষ্ট্ৰাগনৰ ওপৰৰ সংলাপবোৰৰ মাজত একোটা জীৱন-সচেতন মনৰ প্ৰকাশ হৈছে – 'জীৱনৰ সাধাৰণ বস্তুবোৰক উপেক্ষা কৰিব নালাগে', 'আশাৰ প্ৰতীক্ষাই জীৱনৰ দুখ কষ্টবোৰকহে প্ৰকট কৰি তোলে', 'ভৱা ধৰণে চলিলেও আচৰিত ধৰণে সকলো সলনি হৈ যায়', 'অলপ সকাহ পোৱা যেন পালেই পুনৰ চাৰিওফালৰ পৰা হতাশাই আৱৰি ধৰে' – ভ্লাদিমিৰৰ এই উক্তিবোৰৰ মাজত জীৱনবোধৰ গভীৰতাৰ পৰা তুলি অনা ভাবৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। সেইদৰে –

"ইন্দ্ৰিজিৎ ॥ অশান্তির। নিয়মের বাইরে গেলে অশান্তি।

ইন্দ্ৰিজিৎ ॥ বয়স হয়েছে। বয়স আনন্দকে ভয় করে। সুখকে ভয় করে। স্বস্তি চায়। শান্তি চায়। ইন্দ্ৰজিতের মেঘের আড়াল দরকার এখন।

(১ম অংক, পৃঃ ৩)

বিমল ॥ নোংরা কথাটায় আমার আপত্তি আছে। নোংরা যদি সত্য হয় তবে তাকে বাদ দিয়ে সাহিত্য রচনা এস্‌কেপিজিম।

(১ম অংক, পৃঃ ৮)

....

মানসী ॥ ..... জীৱন নিয়ে ছেলেখেলা চলে না।" (২য় অংক, পৃঃ ৪৪)

সেইদৰে *আহাৰ* নাটকতো চৰিত্ৰৰ মানসতাত প্ৰেমৰ সুউচ্চ, বিস্তীৰ্ণ নিৰ্যাস মিহলি হৈ থাকে। কমলৰ ভাবনাৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে দেখুৱাইছে –

"আমাৰ প্ৰেম কাব্যৰ ঊৰ্ধ্বত, ... আমাৰ প্ৰেম সকলো বস্তু,

> *বৈভৱ, চিন্তাৰ, উৰ্ধ্বত ”*
>
> *“ভণ্ডামি প্ৰেমত নহয় ভণ্ডামি জীৱনবোধত”*

নলিনীৰ ব্যস্ততা, ধন উপাৰ্জন আৰু কঠোৰ পৰিশ্ৰমে জীৱনৰ শাশ্বত অনুভূতি ম্লান কৰি পেলালে। নিজৰ ধনৰ, ঐশ্বৰ্যৰ সাম্ৰাজ্যত সি নিজেই অস্তিত্বহীন –

> *“মোৰ অশেষ কষ্টোপাৰ্জিত ঐশ্বৰ্যৰ তোৰণৰ ওপৰত অনিমাই সিংহাসন পাতি ল’লে, আৰু সেই তোৰণৰ কোনোবা খাপৰিৰ চেপাত মোৰ নিজৰ অস্তিত্ব ক্ৰমে বিলোপ হ’বলৈ ধৰিলে । … ”*

এবছাৰ্ড নাটৰ প্ৰতীকধৰ্মিতালৈ ঘূৰি আহি পুনৰ ক’ব পাৰি যে – এই ধৰণৰ নাটসমূহত চৰিত্ৰ, চৰিত্ৰৰ কাৰ্য, পৃটভূমি এই সকলোবোৰতে – প্ৰতীকধৰ্মিতাৰ প্ৰকাশ ঘটে। বেকেটৰ ***Waiting for Godot***-ৰ আলোচনাত, বিভিন্ন সমালোচকে প্ৰতীকী অৰ্থবোৰ নানা ধৰণে ব্যাখ্যা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে কিছুমানে ক’ব খোজে যে ভ্লাদিমিৰ আত্মাৰ আৰু এষ্ট্ৰাগন দেহৰ প্ৰতীক। এইটো প্ৰমাণ কৰিবলৈ অসুবিধা, কিন্তু নাটখনৰ এটা কথা মন কৰিবলগীয়া যে, এষ্ট্ৰাগণে বাৰে বাৰে মনোযোগ দিছে জোতাযোৰত, কিন্তু ভ্লাদিমিৰৰ মনোযোগ তেওঁৰ টুপীটোতহে। সেইদৰে লাকিক পজোৰ দাস ৰূপে দেখুওৱা হৈছে প্ৰথম অংকত। দ্বিতীয় অংকতো লাকি পজোৰ দাস হৈয়েই আছে, অথচ দ্বিতীয়বাৰ পজো শক্তিহীন অন্ধ। তথাপি লাকি পজোৰ দাস। কিয় ? সম্ভৱতঃ দাসত্ব মানুহৰ স্বভাৱত পৰিণত হৈ যোৱাটো দেখুওৱাই নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য। ইয়াত লাকি যেন দাসত্বৰ প্ৰতীক আৰু প্ৰভুত্বও যেন মানুহৰ মানসিকতাত থকা এটা বস্তুহে।

আহাৰ নাটকৰ মাজত থকা প্ৰতীকধৰ্মিতা ইয়াতকৈও স্পষ্ট। নাৰীগৰাকী মানুহৰ মনৰ ভিতৰত সঞ্চিত হৈ থকা ভাবনাৰ বহিৰ্প্ৰকাশ বা অৱলম্বন। মানুহৰ মনৰ বাসনাই মানুহৰ মানসিক আহাৰ। সেই আহাৰ গ্ৰহণ কৰিয়েই মানুহ মানসিকভাৱে বাচি থাকে। গতিকে আহাৰ নামটোৱেই এটা প্ৰতীক।

আহাৰ নাটৰ মৃত নাৰীদেহ

নাটখনৰ মৃত নাৰীদেহটো বিশেষভাৱে গুৰুত্বপূৰ্ণ। ই মানুহৰ বাহ্যিক জীৱনৰ প্ৰতীক। যিটো মানুহৰ চেতন মনৰো বাহিৰৰ বস্তু। মানুহে মানুহৰ আগত, আনকি বহু ক্ষেত্ৰত নিজৰ সন্মুখতো এখন মুখা পিন্ধি অথবা এটা কৃত্ৰিম অবয়ব লৈ থাকে। নাৰীগৰাকী যদি মানুহৰ মনৰ বিভিন্ন ভাবনাৰ প্ৰতীক হয়, তেন্তে শ-টো আৰেই বাহ্যিক আৱৰণ, কপট শালীনতা, ৰীতি-নীতি, নিয়ম শৃংখলাৰ প্ৰতীক। সেয়ে মনৰ ভাবনা, কামনা, বাসনা আদিৰ ওচৰত সি মৃত। নাৰীগৰাকীক জীৱন্ত হিচাপে উপস্থাপন কৰিবলৈ

গ'লেই সেই নাৰী গৰাকীৰো এটা কৃত্ৰিম আৱৰণ আহি যাব। সেই আৱৰণ ভেদ কৰি, সমাজৰ মাজত কায়িকভাৱে নাৰী এগৰাকীৰ সম্পৰ্কে মনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰা কঠিন। সেয়ে নাৰীগৰাকী মৃত। আকৌ যেতিয়াই শ-টোৰ অস্তিত্ব পুৰুষ চৰিত্ৰ চাৰিটাৰ সন্মুখলৈ আহিছে, তেতিয়ালৈকে সিহঁতৰ মনৰ গহ্বৰত থকা ভাব, চিন্তা, বাসনাবোৰৰ উন্মেষ ঘটা নাই। প্ৰথমবাৰ নাৰী গৰাকীৰ জীৱন্ত ৰূপটো নামি যোৱাৰ লগে লগে তেওঁলোক পুনৰ ঘূৰি আহিছে পাৰ্থিৱ জগতখনলৈ। নাৰীগৰাকীৰ শেষৰ সংলাপটো পুৰুষ-নাৰী চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাবৰাশিৰ সাৰবস্তু। *'কমল, নলিনী, ধীৰেণ আৰু নবীনহঁতৰ মস্তিষ্কৰ আন্ধাৰ গহ্বৰত কিছুসময় ফুৰি আহিলো'* বুলি চৰিত্ৰটোৱে পুৰুষ চৰিত্ৰকেইটাৰ কেৱল অৱচেতন মনৰ ভাবৰাশিকেই বুজোৱা নাই। মনৰ অগভীৰ স্থানৰ চেতন মনৰ ভাব-চিন্তাবোৰ এই ধৰণৰেই হয়। মাত্ৰ সেইবোৰ সামাজিক বান্ধোনৰ কাৰণে প্ৰকাশিত নহয়। নাৰী গৰাকীৰ বক্তব্যটো শেষ হোৱাৰ পাছত যেতিয়া তেওঁ মধ্যম মঞ্চৰ ভিতৰলৈ নামি যায় তেতিয়া আকৌ পুৰুষ চৰিত্ৰকেইটাই এঙামুৰি দি থিয় হয় আৰু পুনৰ শ-টোৰ ওপৰত মনোযোগ দিয়ে। গতিকে দেখা যায় যে, নাটখনত একেলগে ক'তো বাহ্যিক জীৱন আৰু আভ্যন্তৰীণ জীৱন উপস্থাপিত হৈ সংঘাতৰ সৃষ্টি কৰা নাই।

অসমীয়া নাট্য জগতত এবছাৰ্ড নাটকৰ ধাৰা এটা ৰক্ষিত নহ'ল। অৰুণ শৰ্মাৰ *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*,*অগ্নিগড়* আৰু *অদিতিৰ আত্মকথা* – এই ত্ৰিলজীৰ বাহিৰত *আহাৰৰ* অৱস্থান। অসমীয়া নাট্য জগতত 'এবছাৰ্ড'ৰ লক্ষণ থকা আন কেইখনমান নাটক হ'ল বসন্ত শইকীয়াৰ *মৃগতৃষ্ণা* (১৯৭৩), *মানুহ* (১৯৭৭) আৰু *অসুৰ* (১৯৭৭)।

মৃগতৃষ্ণা নাটখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ দিগন্ত হাজৰিকা। দিগন্তৰ মাজত চেতন মনতে পুহি ৰখা (অৱচেতন নহয়) কিছুমান ভাব প্ৰকাশ ঘটিছে, যাক 'এবছাৰ্ড' লক্ষণৰ ওচৰ চপাহে বুলিব পাৰিব।

মৃগতৃষ্ণাতকৈ *মানুহ* নাটখনতহে অৱচেতন মনৰ বেছি স্পষ্ট প্ৰকাশ হোৱা দেখা যায়। জয়ন্ত আৰু মন্দিৰাই বনভোজ থলিত কথা পাতি থকা সময়ত কোনোবাই নেপথ্যত বাঘ বাঘ বুলি চিঞৰে আৰু বাকীবোৰৰ লগতে মন্দিৰায়ো পলাবলৈ যত্ন কৰোঁতে ওচৰতে বাঘৰ মাত শুনে আৰু ভয়ত অচেতন হৈ পৰি যায়। তাৰ পাছত মন্দিৰাই হাস্পতালৰ পৰা ঘূৰি অহাৰ পাছতো ঘৰৰ ওচৰত বাঘৰ মাত শুনে, কিন্তু তালৈ বাঘ অহাৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰমাণ কোনেও নাপায়। মন্দিৰাৰ এই বাঘৰ ধাৰণা সম্পূৰ্ণ মনস্তাত্বিক – ই এটা মনৰ ভ্ৰম, hallucination; 'এবছাৰ্ড' নহয়, এই ভাবৰ মনোবৈজ্ঞানিক ভিত্তি আছে । কাৰ্য-কাৰণ সম্পৰ্ক আছে আৰু আছে তাৰ নেপথ্য।

গতিকে দেখা যায় যে, অৱচেতন মনৰ ভাব প্ৰকাশ হ'লেই, কেৱল প্ৰতীকধৰ্মিতা বা কাব্যিকতা থাকিলেই এখন নাটক 'এবছাৰ্ড' হ'ব নোৱাৰে। এই নাটখনক আয়'নেস্কোৰ *গড়ৰ* সৈতে তুলনা কৰিলেও আয়'নেস্কোৰ সংলাপ উপস্থাপন, পৰিবেশ চিত্ৰণ আৰু চৰিত্ৰৰ প্ৰকাশত থকা গভীৰতা বসন্ত শইকীয়াৰ *মানুহ*ত নাই।

অসমীয়া 'এবছাৰ্ড' নাটৰ ধাৰাটো ভালদৰে বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে সম্পূৰ্ণ অৰ্থত 'এবছাৰ্ড' বা উদ্ভট নাট অসমীয়াত ৰচিত হোৱা নাই। ওপৰৰ আলোচনাত অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* নাটখনৰ অলপ বিস্তৃত বিশ্লেষণ আগবঢ়োৱাৰ চেষ্টা কৰা হৈছে; কাৰণ, অসমীয়া এবছাৰ্ড বুলিলে *আহাৰ* নাটখনৰ কথাই পোনছাতেই মনলৈ আহে। নাটখনৰ এবছাৰ্ডিটি সম্পৰ্কে ক'বলৈ হ'লে এটা বাক্যতে এইবুলি ক'ব পাৰি যে, –

অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* নাটখনেই এতিয়ালৈ লিখা অসমীয়া নাটবোৰৰ ভিতৰত 'এবছাৰ্ড' নাট্যধাৰাৰ আটাইতকৈ বেছি ওচৰ চপা।

তৃতীয় অধ্যায়

শঙ্কৰদেৱ আৰু বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্‌টৰ নাট্যৰীতি

ড° শৈলেন ভৰালী

ইংৰাজীত এষাৰ কথা আছে – মহৎ লোকসকলে একেধৰণে চিন্তা কৰে, স্থান-কালৰ পাৰ্থক্য তাত নাথাকে। একে আষাৰ কথা ভাৰতৰ পূব প্ৰান্তত জন্মগ্ৰহণ কৰা শঙ্কৰদেৱ আৰু ইউৰোপৰ জাৰ্মানীত জন্মগ্ৰহণ কৰা বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্‌টৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য। দুয়োগৰাকী চিন্তানায়কৰ মাজত সময়ৰ ব্যৱধান কেইবাটাও শতিকা। শঙ্কৰদেৱৰ জন্ম হৈছিল পঞ্চদশ শতিকাৰ মাজভাগত আৰু ব্ৰেখ্‌টৰ জন্ম হৈছিল উনবিংশ শতিকাৰ শেহত। তথাপি, দুয়োগৰাকী ব্যক্তিৰ চিন্তা-চৰ্চাৰ মাজত সহজে চকুত পৰা সাদৃশ্য আছে। প্ৰথম কথা, প্ৰতিজন মহৎ লোকৰ দৰে দুয়োগৰাকী আছিল বিপ্লৱী। শঙ্কৰদেৱে বিপ্লৱ কৰিছিল সামাজিক বৈষম্য, অন্যায়-অবিচাৰ আদি আঁতৰ কৰি সকলো স্তৰৰ মানুহকে সমান মৰ্যাদা প্ৰদান কৰাৰ কাৰণে আৰু ব্ৰেখ্‌টে বিপ্লৱ কৰিছিল জনসাধাৰণৰ সামাজিক চেতনা জাগ্ৰত কৰি প্ৰচলিত সামাজিক বিসংগতিসমূহ আঁতৰ কৰাৰ কাৰণে। কলা-সাহিত্য দুয়োগৰাকীৰ কাৰণে আছিল নৈতিক আৰু সামাজিক উদ্দেশ্য সাধন কৰাৰ এক অৱলম্বন। দুয়োগৰাকীয়ে নাট্যকলাক সমাজ সংস্কাৰৰ মাধ্যম হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছিল। শঙ্কৰদেৱৰ লক্ষ্য আছিল ভক্তিধৰ্মৰ প্ৰতি মানুহক আকৰ্ষণ কৰা আৰু তাৰ জৰিয়তে মানুহৰ নৈতিক উৎকৰ্ষ সাধন কৰি সামাজিক ব্যভিচাৰ নিৰ্মূল কৰা। ব্ৰেখ্‌টৰ উদ্দেশ্য আছিল সমাজৰ অন্যায়-অবিচাৰ-অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে মানুহক সজাগ কৰি প্ৰচলিত সমাজ-ব্যৱস্থাৰ ৰূপান্তৰৰ পথ প্ৰশস্ত কৰা।

নাট্যজীৱনৰ আৰম্ভণিৰে পৰা ব্ৰেখ্‌টে এৰিষ্টটলৰ সময়ৰে পৰা চলি অহা মঞ্চৰীতিৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ কৰছিল। তেওঁৰ মতে, এৰিষ্টটলীয় নাট্যৰীতিয়ে দৰ্শকৰ মনত ভয়, কৰুণা আদি উদ্ৰেক কৰি তেনে ধৰণৰ আবেগ-অনুভূতিবোৰৰ প্ৰশমন

ঘটায়। সেই লক্ষ্যত উপনীত হ'বৰ বাবেই মঞ্চত বাস্তৱৰ মায়া সৃষ্টি কৰা হয় আৰু অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ লগত দৰ্শকৰ আত্মীয়তা স্থাপন কৰাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয় । ব্ৰেখ্‌টৰ আপত্তিৰ কাৰণ আছিল ইয়াতেই। তেওঁৰ মতে, নাটকৰ উদ্দেশ্য আবেগ সঞ্চাৰ কৰা নহয়, চিন্তাৰ খোৰাক যোগোৱাহে। কিন্তু প্ৰচলিত মঞ্চৰীতিয়ে দৰ্শকক চিন্তা কৰিবলৈ সুযোগ নিদিয়ে। মঞ্চত বাস্তৱৰ মায়াৰ সৃষ্টি কৰাৰ ফলত দৰ্শকে অবিশ্বাসক মঞ্চৰ পৰা নিৰ্বাসন দিয়ে, অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ লগত আত্মীয়তা স্থাপন কৰে আৰু মঞ্চত প্ৰদৰ্শিত ঘটনাকে অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ বাস্তৱ জীৱনত সংঘটিত হোৱা ঘটনা বুলি ধৰি লয়। গতিকে, ঘটনাৰ সোঁতত উটি-বুৰি যোৱা দৰ্শকে নাটকীয় কাহিনীৰ আঁৰত নিহিত হৈ থকা সামাজিক আৰু নৈতিক সমস্যাসমূহৰ বিষয়ে চিন্তা কৰিবলৈ সুৰুঙা নাপায়। ব্ৰেখ্‌টে ধৰি লৈছিল, নাটকৰ অভিনয়ে দৰ্শকৰ চিন্তা আৰু বিশ্লেষণ-শক্তি জগাই তুলিব লাগিব আৰু তাৰ বাবে দৰ্শক আৰু অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ মাজত মানসিক ব্যৱধান সৃষ্টি কৰিবলৈ উপযুক্ত ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰিব লাগিব। এনে ধৰণৰ বিচ্ছেদীকৰণৰ বাবেই ব্ৰেখ্‌টে দৰ্শক আৰু অভিনেতাৰ মাজত মধ্যস্থতা কৰাৰ কাৰণে সূত্ৰধাৰৰ নিচিনা এটি চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰিছিল, মঞ্চত বোৰ্ডৰ ব্যৱস্থা কৰি প্ৰতিটো ঘটনাৰ স্থান আৰু কাল লিপিবদ্ধ কৰি দিছিল, এটা ঘটনা শেষ হোৱাৰ লগে লগে আনটো ঘটনাৰ সংক্ষিপ্ত পৰিচয় দাঙি ধৰিছিল, জনতাৰ সমুখত দিয়া বক্তৃতাৰ গতি ব্যাহত কৰিছিল। এইবোৰৰ উপৰিও বিভিন্ন পৰিবেশ আৰু পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰাৰ বাবে আলোক নিয়ন্ত্ৰণৰ কোনো ব্যৱস্থা নকৰি সকলো সময়তে মঞ্চ পোহৰাই ৰাখিছিল। তেওঁৰ মতে, নাটক এখনৰ অভিনয় চলি থকা সময়ত দৰ্শকৰ মনত এই ভাবটোৱে ক্ৰিয়া কৰিব লাগিব যে, তেওঁলোকে সেই সময়ত বাস্তৱ জীৱনত সংঘটিত হোৱা এটা ঘটনা দৰ্শন কৰা নাই, অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ মুখেদি শুনিছে বহুদিন পূৰ্বে কাৰোবাৰ জীৱনত সংঘটিত হোৱা এটা ঘটনাৰ বৰ্ণনা। সেই বৰ্ণনা শুনি ঘটনাৰ বিষয়ে তেওঁলোকে চিন্তা কৰিব আৰু শিক্ষা গ্ৰহণ কৰাৰ চেষ্টা কৰিব। দৰ্শকৰ নিচিনাকৈ অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়েও চৰিত্ৰৰে সৈতে একাত্মবোধ গঢ়ি তুলিব নোৱাৰিব, ঘটনা এটাৰ বৰ্ণনাহে দাঙি ধৰিব আৰু প্ৰয়োজন হ'লে ঘটনাটো বুজাই দিবৰ বাবে অংগি-ভংগিৰ সহায় ল'ব। এইদৰে বৰ্ণনাত্মক দিশটোৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰা কাৰণেই বোধকৰোঁ ব্ৰেখটৰ মঞ্চৰীতিক মহাকাব্যিক ৰীতি বুলি কোৱা হৈছে।

কিন্তু ব্ৰেখ্‌টৰ বৰ্ণনাত্মক পদ্ধতি মঞ্চৰ ইতিহাসত সম্পূৰ্ণ এক নতুন উদ্ভাৱন বুলি ক'ব নোৱাৰি। কাৰণ ষোড়শ শতিকাৰ আৰম্ভণিতে শংকৰদেৱে সৃষ্টি কৰা অংকীয়া ভাওনাত এই ৰীতিৰেই প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা যায়। ব্ৰেখ্‌টৰ নাটকত যি ব্যৱস্থাৰে অভিনেতা-

অভিনেত্ৰীৰ লগত দৰ্শকৰ মানসিক বিচ্ছেদ ঘটোৱা হয় অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰেও সেই কাম সমাধা কৰে। সূত্ৰধাৰ অংকীয়া নাটৰ অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ। ভাওনাৰ আৰম্ভণিৰে পৰা অন্তলৈকে উপস্থিত থাকি সূত্ৰধাৰে নান্দী আৰু অন্যান্য শ্লোক পাঠ কৰে, ভটিমা গায়, নৃত্যসহ বিভিন্ন মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰে, সংগীৰ সহায়ত নাটৰ নাম আৰু বিষয়ৰ উল্লেখ কৰে, চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰবেশ আৰু পৰিস্থিতিৰ গীত আৰু কথা-সূত্ৰৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰে আৰু মঞ্চত দেখুৱাব নোৱাৰা ঘটনাবোৰ বৰ্ণনা কৰি দিয়ে। নান্দী আৰু ভটিমা গোৱাৰ পাছতেই সূত্ৰধাৰে নাটৰ কাহিনীৰ লগত দৰ্শকক পৰিচয় কৰাই দিয়ে আৰু অভিনয়ৰ মাজত মঞ্চত অভিনেতাৰ প্ৰবেশৰ ঠিক আগে আগে প্ৰতিটো ঘটনাৰ আভাস দাঙি ধৰে। ব্ৰেখ্‌টীয় নাটকত প্ৰায় একে ধৰণৰ ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰা হয় কাহিনী আৰু অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ পৰা দৰ্শকক বিচ্ছিন্ন কৰি ৰখাৰ চেষ্টাৰে। ইয়াৰ পৰা বুজিব পাৰি যে, অংকীয়া নাটৰ ৰীতিৰ লগত ব্ৰেখ্‌টৰ বৰ্ণনাত্মক বাস্তৱতাৰ বিশেষ অমিল নাই। অমিল ইমানেই যে, শঙ্কৰদেৱে জনসাধাৰণৰ বোধগম্যতাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি বৰ্ণনাত্মক ৰীতিৰ সহায় লৈছিল আৰু ব্ৰেখ্‌টে দৰ্শক আৰু অভিনেতাৰ মাজত মানসিক দূৰত্ব সৃষ্টি কৰাৰ সজাগতাৰে বৰ্ণনাত্মক বাস্তৱতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। কিন্তু পাহৰিব নালাগিব, ব্ৰেখটৰো অন্তিম লক্ষ্য আছিল জনসাধাৰণেই – নাটকীয় ঘটনাৰ সাৰমৰ্ম জনসাধাৰণে উপলব্ধি কৰি অৰ পৰা জীৱনৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিব পাৰিব লাগিব।

জনসাধাৰণৰ ওচৰ চপাৰ উদ্দেশ্যেই দুয়োগৰাকী নাট্যকাৰে সৰ্বসাধাৰণৰ পৰিচিত আৰু গ্ৰহণযোগ্য লোককলাৰ উপকৰণ সংগ্ৰহ কৰিছিল। শঙ্কৰদেৱে ধ্ৰুপদী সংস্কৃত নাটকৰে সৈতে থলুৱা লোককলাৰ উপকৰণ সংযোগ কৰি নিজা নাট্যৰীতি উদ্ভাৱন কৰিছিল। শঙ্কৰদেৱ সংস্কৃত ভাষা-সাহিত্যৰ যে এগৰাকী বিদগ্ধ পণ্ডিত আছিল তাৰ প্ৰমাণ তেওঁৰ বিশাল সাহিত্য-কৃতিৰ মাজতে ফট্‌ফটীয়া হৈ আছে। অন্যান্য গ্ৰন্থততো আছেই, নাটকেইখনতো আছে। তদুপৰি অসমত সংস্কৃত চৰ্চাৰ পৰম্পৰা অতি প্ৰাচীন। পূৰণি কামৰূপত সংস্কৃত চৰ্চাই এক গৌৰৱময় স্থান লাভ কৰিছিল। গতিকে, সহজে বুজিব পাৰি, শঙ্কৰদেৱৰ নাট সংস্কৃত নাট্যকলাৰ প্ৰভাৱৰ পৰা মুক্ত হৈ থাকিব পৰা নাছিল। অংকীয়া নাটৰ নান্দী আৰু অন্যান্য শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ, সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা, সংস্কৃত নাটকৰ ভৰতবাক্যৰ অনুৰূপ মুক্তিমংগল ভটিমাৰ প্ৰয়োগ আৰু ভাওনাৰ প্ৰাৰম্ভিক অনুষ্ঠান 'ধেমালি'ত সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰিব পাৰি। নান্দী আৰু ভটিমাৰ পাছতেই সূত্ৰধাৰ আৰু তেওঁৰ সংগীৰ মাজত হোৱা চমু কথোপকথনেও সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰস্তাৱনাৰ কথা মনলৈ আনি দিয়ে। কিন্তু জনা কথা,

সংস্কৃত সৰ্বসাধাৰণ লোকৰ ভাষা নাছিল। স্বাভাৱিকতে সংস্কৃত নাটকৰ সংবেদন সমাজৰ মাথোন এমুঠি মানুহৰ মাজত আবদ্ধ আছিল। ইয়াৰ বিপৰীতে, শঙ্কৰদেৱৰ উদ্দেশ্য আছিল জনসাধাৰণৰ ওচৰ চপা; সমাজৰ সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহৰ লগত সংযোগ স্থাপন কৰা। গতিকে, সংস্কৃত নাট্যৰীতি জনসাধাৰণৰ উপযোগী কৰি তুলিবলৈ তেওঁ থলুৱা নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠানসমূহৰ সহায় লৈছিল। লোককলাৰ অন্তৰ্গত এই অনুষ্ঠানসমূহৰ ভিতৰত ওজাপালিকেই অধিক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ আৰু জনপ্ৰিয় বুলি বিবেচনা কৰা হৈছে। অংকীয়া নাটৰ ৰচনা আৰু পৰিবেশনত এইটো অনুষ্ঠানৰেই বৰঙণি সৰহ বুলি অনুমান কৰা হৈছে। আন নালাগে, ওজাপালিৰ ওজাৰ লগত অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ সকলো প্ৰকাৰৰ সাদৃশ্যলৈ মন কৰিলেই ইয়াৰ যথাৰ্থতা উপলব্ধি কৰিব পৰা যায়। একে আষাৰে ক'বলৈ হ'লে, সংস্কৃত নাটকৰ আৰ্হি সন্মুখত ৰাখি শঙ্কৰদেৱে থলুৱা লোককলাৰ উপাদানেৰে সমৃদ্ধ এক স্বকীয় নাট্যৰীতি গঢ়ি তুলিছিল। অৰ্থাৎ ধ্ৰুপদী নাট্যকলাৰ লগত থলুৱা অৰ্ধনাটকীয় অনুষ্ঠানৰ সমন্বয় ঘটাইছিল। ব্ৰেখ্‌টেও প্ৰচলিত নাট্যৰীতিৰ সংস্কাৰ সাধন কৰাৰ উদ্দেশ্যে বিশ্বৰ বিভিন্ন ঠাইৰ পৰা লোককলাৰ উপাদানবোৰ সংগ্ৰহ কৰি সেইবোৰৰ সংগত মিশ্ৰণ ঘটাইছিল। ব্ৰেখ্‌টৰো সংগ্ৰহ কোনো এখন বিশেষ দেশৰ ভিতৰত সীমাবদ্ধ নাছিল। ইয়াৰ পৰিধি আছিল যথেষ্ট ব্যাপক। এই প্ৰসংগত তেওঁ চীনা, জাপানী আৰু ভাৰতীয় লোকনাট্য অনুষ্ঠানৰ কথা বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ নিচিনাকৈ ব্ৰেখ্‌টেও সংগৃহীত উপাদানবোৰৰ এনেদৰে সংমিশ্ৰণ ঘটাইছিল যে সেইবোৰক বিচ্ছিন্ন কৰা আৰু সেইবোৰৰ উৎস নিৰ্দিষ্ট কৰা সহজসাধ্য হৈ থকা নাছিল।

মানৱ সভ্যতাৰ ইতিহাস স্মৰণীয় হৈ থকা অন্যান্য ব্যক্তিৰ দৰে শঙ্কৰদেৱ আৰু ব্ৰেখ্‌টৰো সকলো চিন্তা আৰু কৰ্মৰ উদ্দেশ্য আছিল সৰ্বসাধাৰণ লোকৰ মংগল কামনা, সমাজৰ ৰূপান্তৰৰ সহায়েৰে মানুহৰ মুক্তি সাধন। ইয়াৰ কাৰণেই তেওঁলোকে শিল্পকৰ্মৰ সৃষ্টি কৰিছিল, সাধাৰণ মানুহে সকলো কথা সহজে গ্ৰহণ কৰিব পৰাকৈ শিল্পকৰ্মৰ পদ্ধতি নিৰ্বাচন কৰিছিল। শঙ্কৰদেৱৰ কাৰণে নাট তথা সাহিত্য আছিল মানুহৰ আধ্যাত্মিক চেতনা জাগ্ৰত কৰাৰ এক উপায়। আধ্যাত্মিকতাৰ অন্তিম লক্ষ্য আছিল মানুহৰ মনৰ উৎকৰ্ষ সাধন আৰু এই উৎকৰ্ষণৰ জৰিয়তে এখন সুস্থ সমাজ স্থাপন। আধ্যাত্মিক অনুভূতিৰ কথা ব্ৰেখটে চিন্তা কৰা নাছিল যদিও, তেওঁ মানুহৰ অন্তৰত এনে ধৰণৰ অনুভূতি উদ্ৰেক কৰাৰ চেষ্টা কৰিছিল যাতে নাটক এখনৰ অভিনয় দৰ্শন কৰি থকা সময়ত্ৰ ন্যায়ৰ কাৰণে সংগ্ৰাম কৰিবলৈ আৰু অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ দৰ্শক আগ্ৰহী হৈ পৰে। বিভিন্ন পৰিস্থিতিৰ মাজেদি সমকালীন

সমাজত দেখা দিয়া বিসংগতিসমূহ তেওঁ এনেদৰে প্ৰদৰ্শন কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল যাতে সেইবোৰ দেখি দৰ্শকে সমাজৰ স্বৰূপ উপলব্ধি কৰে আৰু সুস্থ শোষণমুক্ত সমাজ স্থাপনৰ বাবে প্ৰতিশ্ৰুতি গ্ৰহণ কৰে। গতিকে, দেখা যায় দুয়োগৰাকী নাট্যকাৰৰ মানসিকতাত একে ধৰণৰ চিন্তাই ক্ৰিয়া কৰিছিল আৰু সেই চিন্তা জনসাধাৰণৰ সন্মুখত দাঙি ধৰাৰ কাৰণে দুয়োগৰাকীয়ে যি কৌশল গ্ৰহণ কৰিছিল তাত অমিলতকৈ মিলৰ পৰিমাণেই আছিল সৰহ।

oooooo

বেজবৰুৱাৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটক

অৰবিন্দ ৰাজখোৱা

॥১॥

সাহিত্যৰথী লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই সাহিত্যৰ প্ৰায় কেউটা দিশতে হাত দিয়ে। বেজবৰুৱাই সমসাময়িক অসমীয়া সমাজৰ সামগ্ৰিক বৌদ্ধিক প্ৰেক্ষাপট বিশেষভাৱে প্ৰভাৱিত কৰিব পৰাকৈ যুগ-নায়কৰ দৰে সব্যসাচী হৈ আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল। আত্মচিন্তা, প্ৰচুৰ অধ্যয়ন আৰু উৎসাহৰ সমন্বয়ত তেওঁ যেই সেই দিশৰ সাহিত্য সৃষ্টিত প্ৰবৃত্ত হ'বৰ যোগ্যতা অৰ্জন কৰিছিল। প্ৰকৃতাৰ্থত দেশপ্ৰাণ এইজনা পুৰুষৰ কাপ-মৈলামেই অসমীয়া সাহিত্যৰ আধুনিক যুগটোক এক শক্তিশালী বুনিয়াদ প্ৰদান কৰিলে। নাট্য সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো কথাষাৰ একে ভাবেৰেই প্ৰযোজ্য। বেজবৰুৱাৰ যুগ অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ উদ্বোধনীৰ যুগ। যদিওবা হেমচন্দ্ৰ, গুণাভিৰামৰ দিনতে সামাজিক নাটক ৰচনাৰ শুভাৰম্ভ হৈছিল, পৰৱৰ্তী যুগত বেজবৰুৱা প্ৰমুখ্যে নাট্যকাৰসকলৰ হাততহে আধুনিক নাট্যশৈলীৰ এটা নিৰ্ণায়ক আৰু সুস্থিৰ অৱস্থাপ্ৰাপ্ত হৈছিল। নতুন যুগৰ অসমীয়া সাহিত্যৰ কেউটা দিশ সমৃদ্ধ নকৰিলে নোহোৱা অৱস্থাটোত বেজবৰুৱাই দায়িত্ব সহকাৰে নাটক ৰচনা কৰিবলৈ লৈছিল। তেওঁৰ লক্ষ্য – জাতীয় সাহিত্যৰ সৃষ্টি, সমৃদ্ধি আৰু বিকাশ।[১]

বেজবৰুৱা নাট ৰচনাৰ প্ৰতি আগ্ৰহী হৈছিল ছেক্সপীয়েৰৰ নাট ৰসাস্বাদনৰ যোগেদি। আত্মজীৱনী *মোৰ জীৱন সোঁৱৰণত* তেওঁ লিখিছে –

> *"শ্যেক্সপীয়েৰৰ হেম্‌লেট, কিং জন, হেন্‌ৰী আৰু মিড্‌ছামাৰ নাইট্‌ছ্ ড্ৰীম কলেজত মোৰ পাঠ্য আছিল। ভাবিলোঁ ময়ো তেনে অপূৰ্ব্ব নাট থনচেৰেক অসমীয়াত ৰচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্য ভঁৰালত যুগমীয়া কীৰ্ত্তি থৈ যাম।"*[২]

সেই সংকল্প মনত ৰাখি তেওঁ *হেমলেটৰ* আৰ্হিত *হেমচন্দ্ৰ* নাম দি এখন নাটক ৰচনা কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। পিছে সেয়া আধাতে বাদ দি *মিড্‌ছামাৰ নাইট্‌ছ্ ড্ৰীমৰ* আৰ্হিত *দিনৰ সপোন* নামৰ অন্য এখন নাটক ৰচনা কৰিবলৈ লয়। মূৰকত কোনোখন নাটকেই সম্পূৰ্ণ নহ'লগে আৰু পাছত বেজবৰুৱাই তেনে পোনপটীয়া আৰ্হিত নাটক ৰচনাৰ বাঞ্ছাই পৰিত্যাগ কৰিলে। *জোনাকীৰ* পাতত প্ৰথম বছৰতে *লিতিকাই* নামৰ

ধেমেলীয়া নাটকখন লিখি বেজবৰুৱাই নাট্য-প্ৰতিভাৰ প্ৰকাশ ঘটায়। ১৮৯০ চনত তেওঁ *লিতিকাই* নাটকখন গ্ৰন্থাকাৰে ছপা কৰি উলিয়ায়। ইয়াৰ পাছত প্ৰায় সুদীৰ্ঘ তেইছ বছৰৰ মূৰত তেওঁৰ অন্য তিনিখন ধেমেলীয়া নাট বা প্ৰহসন প্ৰকাশ পায়। যথা - *নোমল* (১৯১৩), *পাচনি* (১৯১৩) আৰু *চিকৰপতি নিকৰপতি* (১৯১৩)। তাৰো দুবছৰৰ পাছত বেজবৰুৱাই বুৰঞ্জীমূলক নাট ৰচনাত মনোনিবেশ কৰে। একেটা বছৰতে (১৯১৫) তেওঁ তিনিখনকৈ বুৰঞ্জীমূলক নাটক লিখে। নাটক তিনিখন হ'ল *জয়মতী কুঁৱৰী*, *চক্ৰধ্বজ সিংহ* আৰু *বেলিমাৰ*।

॥২॥

বুৰঞ্জীমূলক নাটক ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত বেজবৰুৱাই কেইবাটাও দিশৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল। তেওঁ যেতিয়া বুৰঞ্জীমূলক নাটক লেখিবলৈ লয় তেতিয়া তেওঁৰ বয়স আঠেকুৰিৰ ওচৰা-উচৰি। পলমকৈ হ'লেও তেওঁ গহীন ঐতিহাসিক নাটক লেখিবলৈ লোৱাৰ উদ্দেশ্য মূলতে দুটা বুলি অনুমান হয় - প্ৰথম : অসমৰ গৌৰৱময় অতীত বুৰঞ্জীৰ কেইটিমান লেখত ল'বলগীয়া কাহিনীৰ নাট্যৰূপ দিয়া, আৰু দ্বিতীয় : তেওঁৰ পূৰ্বপৰিকল্পিত আঁচনি মতে বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ যোগেদি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত ছেক্সপীয়েৰিয়ান নাটকৰ আৰ্হি ৰূপায়িত কৰা। স্বদেশ প্ৰেমেই ঐতিহাসিক নাটক লেখিবলৈ লোৱাৰ মূল কাৰণ হ'লেও ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ পৰা পোৱা অনুপ্ৰেৰণাও যে যথেষ্ট প্ৰবল আছিল, সেই বিষয়ে সন্দেহৰ থল নাই।[৩]

তিনিওখন বুৰঞ্জীমূলক নাটকতে পাতনি হিচাপে বেজবৰুৱাই আষাৰ-চেৰেক কথা লিখিছে। অনুসন্ধিৎসু পঢ়ুৱৈ মাত্ৰেই সেই পাতনিৰ পৰা যথেষ্ট তথ্য লাভ কৰিব পাৰে। প্ৰথমখন বুৰঞ্জীমূলক নাটক *জয়মতী কুঁৱৰীৰ* পাতনিত তেওঁ লিখিছে –

> *"এই নাট ৰচনাৰ সম্পৰ্কে এষাৰ কথা কোৱাৰ সকাম আছে। তিনিখন ধেমেলীয়া নাট (প্ৰহসন) বাদ দিলে নাট ৰচনা কৰা মোৰ এয়ে প্ৰথম প্ৰয়াস। ইয়াৰ গুৰি বাস্তৱিক পক্ষত লেখকৰ দুজন আদৰৰ বন্ধু শ্ৰীযুক্ত দেৱেশ্বৰ চলিহা উকিল আৰু শ্ৰীমান যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা বি-এ.। বন্ধু চলিহাই মোক প্ৰথমতে এই নাট ৰচনা কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰে। শ্ৰীমান দুৱৰাই মোৰ হতুৱাই কাৰ্য্য কৰাবলৈ দিনৌ মোক নেৰানেপেৰাকৈ ধৰে। তেওঁ মোক নাটৰ ভিতৰৰ ভাৱৰীয়াসকলৰ চৰিত্ৰগত বিশেষত্বৰ বিষয়েও অনেক সূচাই দিয়ে আৰু সেই সূচনিও ব্যক্তিগত চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তিত ৰৰ কামত লাগিছে। মই তেওঁলোক দুয়োৰো নথে শলাগ*

> *লওঁ।"*[৪]

এই কথাখিনিৰ পৰা অনুমান কৰিবলৈ অসুবিধা নহয় যে, ***জয়মতী কুঁৱৰী*** নাটক ৰচনাৰ মূল অনুপ্ৰেৰণা বেজবৰুৱাই উল্লিখিত বন্ধু দুজনৰ পৰাই লাভ কৰিছিল। তাৰ পাছতহে স্বদেশ প্ৰীতি আৰু ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ তাত সংযুক্ত হৈছে। দ্বিতীয়খন বুৰঞ্জীমূলক নাটক ***চক্ৰধ্বজ সিংহ*** ৰচনাৰ বেলিকা অৱশ্যে তেওঁক আত্ম-অনুপ্ৰেৰণাই উৎসাহ দান কৰিছিল। সেই সম্পৰ্কত তেওঁ লিখিছে –

> *"এই কিতাপ ৰচনা কৰাৰ মোৰ ঘাই উদ্দেশ্য – অসমৰ অতীত গৌৰৱ-কাহিনী নাটৰ আকাৰেৰে আজিকালিৰ অসমীয়াৰ আগত প্ৰচাৰ কৰাটোহে, নাট লিখি যহ আৰ্জ্জিবলৈ যোৱাটো নহয়। কিন্তু লগতে যদি যহ উপাৰ্জ্জন হয় হওক, নহ'য় নাই।"*[৫]

অৰ্থাৎ, ভৱিষ্য-মূল্যসম্পন্ন সফল বুৰঞ্জীমূলক নাটক ৰচনা কৰাৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি বেজবৰুৱাই ***চক্ৰধ্বজ সিংহ*** ৰচনা কৰা নাছিল। তেওঁ মূল উদ্দেশ্য আছিল সুকীয়া। সৌভাগ্যৰ কথা এয়ে যে, ***চক্ৰধ্বজ সিংহ***ই নাট্যকাৰৰ মূল উদ্দেশ্য সাধন কৰক বা নকৰক, নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত ই মূল্যবান সম্পত্তি হিচাপে সংৰক্ষিত হৈ ৰ'ল। অৱশ্যে সাহিত্যিক দিশটোত বৰ বেছি চকু নিদিয়াৰ বাবে নাটখনত সেই দিশত কিছু দুৰ্বলতা থাকি গ'ল। প্ৰসংগান্তৰত সেয়া আলোচনা কৰা হ'ব।

কিন্তু তৃতীয়খন বুৰঞ্জীমূলক নাটক ***বেলিমাৰ*** ৰচনা কৰাৰ সময়ত বেজবৰুৱা আগৰ দুখনতকৈ অধিক সচেতন হোৱা বুলি অনুমান কৰিব পাৰি। ***বেলিমাৰ***ৰ পাতনিত তেওঁ নাটখনৰ মূল কাহিনীটোৰ উৎস সম্পৰ্কে এক ব্যাখ্যা আগবঢ়োৱাৰ লগতে বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ গুণাগুণো নিৰ্ধাৰণ কৰিবৰ যত্ন কৰিছে। লগতে লিখিছে –

> *"প্ৰকৃত নাট কাক বোলে, এইটো আমাৰ ভিতৰৰ অনেকে ভালকৈ নুবুজে যেন দেখা যায়। দুটা চাইটা খুহুটীয়া কথাৰ বাক্য-বচনেৰে, দুখন চাৰিখন নাচ-বাগেৰে এখন কিতাপ লেখা থাকিলেই তাকে নাট বুলি অনেকৰ ভ্ৰম ওপজে।"*[৬]

নাটকৰ বিষয়ে এনে ধৰণৰ বক্তব্য ৰখা ব্যক্তি এজনে নাটক ৰচনাৰ সময়ত যে যথেষ্ট দক্ষতাৰ স্বাক্ষৰ ৰাখিবলৈ যত্ন কৰিব সেয়া সহজে অনুমেয়। আমাৰ দুই-এজন সমালোচকে ক'ব খোজে যে, বেজবৰুৱাই বুৰঞ্জীমূলক নাটকেইখন ৰচনা কৰিবৰ সময়ত এটা আদৰ্শ নিৰ্ধাৰণ কৰি লৈছিল। কথাষাৰ সঁচা, কিন্তু তাৰ ব্যাখ্যা হ'ব লাগিব এনেদৰে যে, বেজবৰুৱাই প্ৰত্যেকখন বুৰঞ্জীমূলক নাটৰ ক্ষেত্ৰত বান্ধি লোৱা লক্ষ্য আৰু উদ্দেশ্যৰ কিছুমান পাৰ্থক্য আছিল – আৰু সেইবোৰ আছিল পূৰ্ব নিৰ্ধাৰিত।

॥৩॥

জয়মতী কুঁৱৰী নাটকখন বহু-চৰ্চিত আৰু জনপ্ৰিয়। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই *জয়মতী কুঁৱৰী* নাটকৰ কাহিনীভাগ লৈ 'জয়মতী' কথাছবি নিৰ্মাণ কৰাৰ বাবেই নাটকখনে আশাতীত চৰ্চা আৰু জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰা বুলি ক'ব পাৰি। 'জয়মতী' কথাছবিয়ে *জয়মতী কুঁৱৰী* নাটকৰ কাল্পনিক ঘটনা আৰু চৰিত্ৰসমূহকো বুৰঞ্জীৰ চৰিত্ৰসমূহৰ সমানে সমানে প্ৰসিদ্ধি প্ৰদান কৰিলে। জয়মতী কুঁৱৰীৰ বিষয়ে অসম বুৰঞ্জীসমূহ নিমাত। কোনোখন অসম বুৰঞ্জীতে জয়মতীৰ বিষয়ে স্পষ্টকৈ কোনো কথাৰ উল্লেখ নাই। জয়মতী সম্পৰ্কে প্ৰথম চিন্তা-চৰ্চা কৰে ৰত্নেশ্বৰ মহন্তই। তেওঁ লিখা 'জয়মতী কুঁৱৰী' শীৰ্ষক প্ৰবন্ধ এটাই পোন প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে মানুহৰ মুখে মুখে ৰাগৰি আহি মহান নাৰীগৰাকীক ইতিহাসৰ বুকুত প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। শিৱসাগৰৰ জয়দ'ল আৰু জয়সাগৰ পুখুৰী সৃষ্টিৰ হেতু জয়মতী কুঁৱৰী বুলি তেওঁ যুক্তি সহকাৰে কয়।[১] ১৯০০ চনত পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই *জয়মতী* নাটক ৰচনা কৰে। সম্ভৱতঃ ৰত্নেশ্বৰ মহন্ত আৰু পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ উল্লিখিত প্ৰবন্ধটো আৰু নাটকখন বেজবৰুৱাই *জয়মতী কুঁৱৰীৰ* কাহিনীৰ উৎস হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছিল।

জয়মতী কুঁৱৰী নাটকখন পাঁচ অংকীয়া। নাটকখনৰ নামকৰণে স্পষ্ট কৰি দিয়ে যে, জয়মতী চৰিত্ৰটোক তুলি ধৰিবৰ বাবেই প্ৰধানতঃ নাটকখন ৰচনা কৰা হৈছে। সেই অনুসৰি নাটকখনৰ কেন্দ্ৰীয় সংঘাত নিবদ্ধ হ'ব লাগিছিল জয়মতী চৰিত্ৰত। বেজবৰুৱাই সেয়া পৰিপূৰ্ণ ৰূপত কৰি দেখুৱাব পৰা নাই। বুৰঞ্জীৰ মূল ঘটনাৰ দুটা গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ গদাপাণি আৰু ল'ৰা ৰজাৰ কাৰ্যাৱলী মোটামুটি চলি যাব পৰা ধৰণৰহে হৈছে – যথাযোগ্য আকৰ্ষণীয় হৈ উঠা নাই। নাটকখনৰ বিষয়বস্তু ট্ৰেজিক। জয়মতীৰ ত্যাগ আৰু তেওঁৰ লগতে অন্য এটা চৰিত্ৰ পিথু চাংমাইৰ শোকাবহ মৃত্যুৰ দৃশ্য বৰ কৰুণ। নাটকখনত মুঠ চৰিত্ৰ আছে ২১ টা। তাৰ লগতে পলকৰ বাবে ওলাবলগীয়া চৰিত্ৰও গোটাচেৰেক আছে। ইমানখিনি চৰিত্ৰৰ বাবে সুচল বিচৰণ-ক্ষেত্ৰ এখন নিৰ্মাণ কৰি দিওঁতে বেজবৰুৱাই উজুটি নোখোৱাকৈও থকা নাই। তাৰ মাজতে কাল্পনিক চৰিত্ৰৰ বিকাশো সাধিত হৈছিল। খুহতীয়া শৰ্মা পণ্ডিত চৰিত্ৰটোৱে হাস্যৰস সৃষ্টি কৰি পাঠক-দৰ্শকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। নাটকখনৰ আটাইতকৈ স্মৰণীয় কাল্পনিক চৰিত্ৰ হ'ল ডালিমী। ড° প্ৰফুল্ল কটকীয়ে কৈছে -

> *"ডালিমী চৰিত্ৰটো লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ এক বিশিষ্ট সৃষ্টি। আজলী নাগিনী ডালিমীৰ সৰলতা আৰু সাহসে পাঠকক মুগ্ধ কৰে।"*[২]

গদাপাণি নগা পাহাৰত থকা দিনকেইটাত ডালিমী তেওঁৰ জীৱনলৈ প্ৰহেলিকাৰ দৰে আহে। তাই আলফুলীয়া, তাই এজনী পখিলাৰ দৰে পাখিলাহী। এই ডালিমী চৰিত্ৰৰ মাজত ফুটাই তোলা প্ৰেম-চেতনা নিষ্কলুষ, নিৰ্ভেজাল – সেয়ে অতি আকৰ্ষণীয়। বেজবৰুৱাৰ যুগ আছিল ৰোমান্টিক যুগ। ৰোমান্টিক সাহিত্যত সেইটোৱেই বাঞ্ছিত জীৱন, যি জীৱন সজাই তোলা হয় সুন্দৰ প্ৰসাৰী কল্পনা আৰু অনাবিল সৌন্দৰ্যৰে। ডালিমীও ৰোমান্টিক চৰিত্ৰ। সেইবাবে কঠিন বাস্তৱত তাইৰ থুনুকা জীৱন চুৰ্‌মাৰ্ হৈ যোৱাৰ আশংকাত তাই কল্পনাৰ জগত এখনত বাস কৰিব খোজে।[৯] নাটকখনত ডালিমীৰ মুখত প্ৰয়োগ কৰা মনোৰম গীতকেইটাই চৰিত্ৰটোক অধিক মোহনীয় কৰি তুলিছে। অৱশ্যে জয়মতী আৰু সেউতী চৰিত্ৰৰ মুখতো বেজবৰুৱাই কেইটামান সুন্দৰ গীত প্ৰয়োগ কৰিছে। ই নাটকখনৰ সুখপাঠ্যতাতো অৰিহণা যোগাইছে।

জয়মতী কুঁৱৰী নাটকত গদাপাণি চৰিত্ৰৰ তুলনাত বুঢ়াগোহাঁই চৰিত্ৰটো অধিক ক্ৰিয়াশীল। নীতি-নৈতিকতা সকলো বিসৰ্জন দি ব্যক্তিগত উচ্চাভিলাসৰ পিছে পিছে দৌৰোঁতে চৰিত্ৰটোৱে সাধাৰণ মানৱীয় মূল্যবোধবোৰকো ভৰিৰে মোহাৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। তিনিটা বিপৰীতধৰ্মী মানসিকতাৰ চৰিত্ৰৰ ওচৰে ওচৰে ৰাখি বুঢ়াগোহাঁইক নাট্যকাৰে বেছি আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে। সৎ আৰু বিচক্ষণ বিষয়া বৰগোহাঁই, পতিব্ৰতা ধৰ্মপৰায়ণা পত্নী বুঢ়াগোহাঁয়নী আৰু থুহতীয়া শৰ্মা পণ্ডিত - এই তিনিটা চৰিত্ৰৰ উচ্চস্তৰৰ মানসিকতাৰ বিপৰীতে বুঢ়াগোহাঁই যেন অন্যায় আৰু অনীতিৰ একক প্ৰতিভূ।[১০]

বেজবৰুৱাই *চক্ৰধ্বজ সিংহ* নাটকৰ উৎস সম্পৰ্কে কিছু কথা নাটকখনৰ পাতনিত কৈছে। ***জয়মতী কুঁৱৰীৰ*** ক্ষেত্ৰত ক'বলৈ থাকি যোৱা কথাবোৰ *চক্ৰধ্বজ সিংহৰ* ক্ষেত্ৰতো যাতে থাকি নাযায় – তেনে চিন্তা বেজবৰুৱাই কৰা যেন লাগে। *চক্ৰধ্বজ সিংহ* নাটকৰ পাতনিত তেওঁ লিখিছে –

> *"এই নাটৰ সম্পৰ্কে ইয়াকে ক'বলগীয়া যে, মোৰ আদৰৰ বন্ধু শ্ৰীযুক্ত হেমচন্দ্ৰ গোসাঁঞীৰ 'শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ' (উষা নামে মাহেকীয়া কাকতত ওলোৱা) প্ৰবন্ধৰ পৰা ইয়াৰ ঘাই সজুলি লোৱা হৈছে।"*[১১]

আহোম স্বৰ্গদেউ চক্ৰধ্বজ সিংহৰ ৰাজত্ব কালত লাচিত বৰফুকনৰ নেতৃত্বত অসমীয়া সেনাই মোগল সৈন্যৰ বিৰুদ্ধে দুবাৰ অভিযান চলাইছিল। নাটকখনত দুয়োটা পৰ্যায়ৰ যুদ্ধ সামৰি লোৱা হৈছে। প্ৰথম আৰু দ্বিতীয় অংকত প্ৰথমটো অভিযানৰ ঘটনা আৰু [illegible] আৰু পঞ্চম অংকত দ্বিতীয়টো অভিযানৰ ঘটনা অংকিত হৈছে। নাট্যকাৰ

বেজবৰুৱাই ঐতিহাসিক পুৰুষকেইজনৰ চৰিত্ৰ অংকন কৰোঁতে ইতিহাসৰ মূলৰ পৰা অলপো আঁতৰি যোৱা নাই। চন্দ্ৰকান্ত সিংহ ৰাজপাটত উঠাৰ পৰা শৰাইঘাটৰ ৰণ জয় কৰালৈকে এই সময়ছোৱাৰ ইতিহাসৰ ঘটনাৰ লগত কাল্পনিক চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাৰ সংযোজন ঘটাই নাট্য কাহিনী বিচিত্ৰ কৰি তোলা হৈছে। নাটকখনৰ কাল্পনিক ঘটনাৱলীক দুটা ভাগত ভগাব পাৰি। প্ৰথমটো প্ৰিয়ৰাম, গজপুৰীয়া, গজপুৰীয়ানী, টকৌ, টোকোৰা, সিন্ধিৰাম, জপৰা আদিক লৈ ৰচনা কৰা কথাখিনি আৰু দ্বিতীয়টো হ'ল, চেনেহী, ৰূপহী আৰু শদিয়াখোৱা গোহাঁইক কেন্দ্ৰ কৰি সৃষ্টি কৰা ঘটনাৰাজি। প্ৰিয়ৰাম, গজপুৰীয়াক লৈ সৃষ্টি কৰা উপকাহিনীয়ে নাটকৰ মূল কাহিনীত বিশেষ প্ৰভাৱ নেপেলালেও হাস্যৰস সৃষ্টিত কিছু অৰিহণা যোগাইছে। আনহাতে, শদিয়াখোৱা গোহাঁই আৰু চেনেহীৰ প্ৰণয় কাহিনীয়ে নাটকখনত ৰোমান্টিক আবেদন এটা অনাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। অৱশ্যে এই প্ৰণয় কাহিনীয়ে মূল নাট্য কাহিনীক বৈচিত্ৰ্যময় আৰু ৰসঘন কৰি তুলিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি।[১২]

নাটকখনত চৰিত্ৰৰ বহিৰ্দ্বন্দ্বৰহে প্ৰাধান্য আছে। অন্তৰ্দ্বন্দ্ব নাই। কাহিনীৰ প্ৰকাশভংগী সহজ সৰল। প্ৰায়কেইটা অংকতে গীত-পদ, ফকৰা-যোজনা আদিৰ প্ৰয়োগে সুখপাঠ্যতা বৃদ্ধি কৰা বুলি ক'ব লাগিব। বেজবৰুৱাই এই নাটক ৰচনাৰ উদ্দেশ্য অতীত গৌৰৱ তুলি ধৰা বুলি যিহেতু স্পষ্ট কৰি থৈছে, গতিকে সেই উদ্দেশ্য সাৰ্থক হোৱা বুলিয়েই ক'ব লাগিব।

তৃতীয়খন বুৰঞ্জীমূলক নাটক *বেলিমাৰ* ৰচনা কৰিবৰ সময়তো বেজবৰুৱাই উদ্দেশ্য প্ৰচ্ছন্ন কৰি লৈছিল। নাট্য-কাহিনীৰ উৎস আৰু নাটকখন ৰচনাৰ উদ্দেশ্য সম্পৰ্কত তেওঁ লিখিছে –

> *"ৰায়বাহাদুৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ অসম বুৰঞ্জীৰ পৰা ঘাইকৈ মোৰ বেলিমাৰৰ উপকৰণ সংগ্ৰহ কৰা হৈছে। মিষ্টাৰ গেইট চাহাবৰ বুৰঞ্জীৰ পৰাও সহায় লৈছোঁ। ..... নকলেও হ'ব, যে এই নাট ৰচনা কৰাৰ মোৰ ঘাই উদ্দেশ্য – ভাস্কৰবৰ্ম্মা, চক্ৰধ্বজ সিংহ আৰু ৰুদ্ৰসিংহৰ অসম কেনেকৈ শ্মশান হ'ল তাক দেখুৱাটো।"*[১৩]

বেলিমাৰ হ'ল আহোম সাম্ৰাজ্যৰ বেলি অস্ত যোৱাৰ সময়ৰ ঘটনাৰ প্ৰকাশ। মানৰ আক্ৰমণৰ সময়ত আহোম সাম্ৰাজ্যখনৰ ভেটি কিদৰে ভাগি পৰিছিল সেয়া নাটকখনৰ পাঁচটা অংকৰ জৰিয়তে ফুটাই তোলাৰ যত্ন কৰা হৈছে। মানৰ আক্ৰমণ আছিল তিনিটা। প্ৰথম আক্ৰমণৰ ঘটনাৱলী বিবৃত হৈছে নাটকখনৰ প্ৰথম তিনিটা অংকত। দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় আক্ৰমণৰ ঘটনা চতুৰ্থ আৰু পঞ্চম অংকত বিবৃত

হৈছে। চন্দ্ৰকান্ত সিংহ, পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোহাঁই, বদনচন্দ্ৰ বৰফুকন আৰু চাৰিঙীয়া ফুকনৰ কাৰ্যাৱলীৰ যোগেদি নাট্যকাৰে প্ৰথম তিনিটা অংকতে অসমৰ অন্ধকাৰ ভৱিষ্যতৰ ঘাই কাৰণসমূহ উন্মোচন কৰিছে। পিছৰ দুটা অংকত ক্ৰমশঃ আন্ধাৰে আৱৰি পেলোৱা অসমভূমিৰ কাৰুণ্য দাঙি ধৰা হৈছে। ইতিহাসৰ মূল ঘটনাৰ পৰা বেজবৰুৱা ফালৰি কাটি যোৱা নাই। কিন্তু নাটকৰ মনোহাৰিত্ব বৃদ্ধি হোৱাকৈ কিছুমান উপকাহিনী সংযোগ কৰিছে। ওৰেষানাথ ঢেকিয়াল ফুকন, পিজৌ আইদেউ আৰু মাজু আইদেউ সংক্ৰান্ত প্ৰসংগকেইটা নাট্যকাৰৰ স্বকীয় সৃষ্টি। সমান্তৰালভাৱে ধনশিৰি, মাজুমেলীয়া বৰুৱা আৰু বকতিয়াল ফুকনে ভুমুকি মৰা হাস্যৰসাত্মক পৰিস্থিতিকেইটাও বেজবৰুৱাৰ স্বংকল্পিত।

পূৰ্বৰ দুখন বুৰঞ্জীমূলক নাটকতকৈ *বেলিমাৰৰ* চৰিত্ৰ চিত্ৰণ কিছু দৃঢ়বদ্ধ। নাটকখনত কোনো নায়ক চৰিত্ৰ নাই। প্ৰতিপাদ্য বিষয়টোৱেই নাটকখনৰ নায়ক। ইয়াত কেৱল ব্যক্তি বিশেষৰ অধঃপতন আৰু বিষাদাত্মক পৰিস্থিতিয়েই দেখুওৱা নাই, সমস্ত জাতিৰে অধঃপতন দেখুওৱাই এই নাটকৰ উদ্দেশ্য। গতিকে এই নাট জাতীয় জীৱনৰ ট্ৰেজেডিৰ ইতিহাস, ই ব্যক্তি বিশেষৰ ট্ৰেজেডি নহয়। এই কাৰণে বোধকৰোঁ নাট্যকাৰে কোনো এটা চৰিত্ৰৰ ওপৰত জোৰ নিদি প্ৰধান ঐতিহাসিক চৰিত্ৰকেইটাৰ ওপৰত সমানে দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছে।[১৪]

বেলিমাৰ নাটকতো গীতৰ প্ৰয়োগ আছে। পিজৌ গাভৰুৰ মুখত দিয়া গীতকেইটা আবেদনময়। চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ লিগিৰী সোণশিৰীৰ মুখত দিয়া ‘মেলি দে নাও নাৱৰীয়া কাই’ গীতটোৰ মননশীলতাই শ্ৰোতাক আনন্দ প্ৰদান কৰে।

॥৪॥

বেজবৰুৱাৰ তিনিখন বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ এখনো কালোত্তীৰ্ণ নহ'ল বুলি প্ৰত্যেকজন সমালোচকেই মত প্ৰকাশ কৰে। ইয়াৰ কাৰণ কেইবাটাও। বেজবৰুৱাই বুৰঞ্জীমূলক নাটক ৰচনা কৰিবৰ সময়ত তেওঁৰ সন্মুখত কোনো ৰসোত্তীৰ্ণ অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাটকৰ আৰ্হি নাছিল। ক'বলৈ গ'লে তেওঁ অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ ভেটিহে নিৰ্মাণ কৰিব লগাত পৰিছিল। আকৌ বুৰঞ্জীমূলক নাটককেইখন ৰচনা কৰিবৰ সময়ত তেওঁ উৎকৃষ্ট সাহিত্য সৃষ্টিৰ লক্ষ্য বান্ধি লোৱা নাছিল। তাৰ পৰিৱৰ্তে নাটকত বিবৃত ঘটনাবোৰৰ যোগেদি অসমৰ মানুহক অসম বুৰঞ্জীৰ প্ৰতি সচেতন কৰি দিবহে খুজিছিল। ফলত তিনিওখন নাটকতে ভালেমান দোষ-দুৰ্বলতা বৈ গ'ল। অলপমান উদাহৰণ দাঙি ধৰিলে বিষয়টো স্পষ্ট হ'ব।

জয়মতী কুঁৱৰী নাটকখনৰ দুৰ্বলতা তুলনামূলকভাৱে বাকী দুখনতকৈ অধিক। নাটকখনত সৰ্বপ্ৰথমে চকুত পৰে এটা ঐতিহাসিক ভুল। অসম বুৰঞ্জীত জয়মতী বিষয়ক যি সামান্য তথ্য পোৱা যায় সেয়া বিশ্লেষণ কৰিলে জয়মতীৰ মৃত্যুৰ বাবে লালুকসোলা বৰফুকনকহে প্ৰধান দোষী হিচাপে পোৱা যায়। কিন্তু *জয়মতী কুঁৱৰী* নাটকত জয়মতীৰ মৃত্যুৰ বাবে বুঢ়াগোহাঁইকহে দোষী হিচাপে প্ৰতিপাদন কৰা হৈছে। অনুমান কৰিব পাৰি গোহাঞিবৰুৱাৰ *জয়মতী* নাটকৰ পৰা এই তথ্য আহৰণ কৰাৰ বাবেই বেজবৰুৱাৰ নাটকতো ভুলটো বৈ গ'ল।

কেউখন নাটক সফল ঐতিহাসিক নাটকৰ স্তৰলৈ যোৱাত বাধা প্ৰদান কৰিব পৰা অন্য এটা কাৰণ হ'ল, নাটকৰ বহু অংশত বহু চৰিত্ৰৰ মুখত প্ৰয়োগ কৰা খাপচাৰা সংলাপ আৰু শব্দ। উদাহৰণ স্বৰূপে *জয়মতী কুঁৱৰী* নাটকৰ প্ৰথম অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত গদাপাণি আৰু জয়মতীৰ যিখিনি কথোপকথন অত গাম্ভীৰ্য যথেষ্ট কম। গদা অথবা জয়াৰ মুখত থাকিব লগা ধৰণে গহীন ভাবৰ সংলাপ সৃষ্টিত নাট্যকাৰ ব্যৰ্থ হৈছে। তেনেদৰে নাটকখনত নগা পাহাৰৰ পটভূমিত চিত্ৰিত উপকাহিনীটোৰ চৰিত্ৰবোৰৰ মুখৰ সংলাপো সামঞ্জস্যপূৰ্ণ নহয়। ডালিমী চৰিত্ৰৰ মুখত যেনে ধৰণৰ সংলাপ দিয়া হৈছে তেনে সংলাপ তদানীন্তন অসমৰ ভৈয়ামৰ গাভৰু এগৰাকীৰ মুখতহে হয়তো খাপ খালেহেঁতেন। ডালিমীৰ মাক-দেউতাকৰ মুখত প্ৰয়োগ কৰা ভগা ভগা অসমীয়া ভাষাই (কথাই) এই ত্ৰুটি বহু পৰিমাণে প্ৰকট কৰি তুলিছে। আকৌ ৰাজমন্ত্ৰী হিচাপে বুঢ়াগোহাঁইৰ মুখত যেনে যুক্তিপূৰ্ণ আৰু আবেগ-বিবৰ্জিত সংলাপ থাকিব লাগিছিল তেনে সংলাপ প্ৰয়োগ কৰাত নাট্যকাৰ সফল হোৱা নাই। চতুৰ্থ অংকৰ চতুৰ্থ দৰ্শনত বুঢ়াগোহাঁইৰ স্বগতোক্তিত যিখিনি সংলাপ বেজবৰুৱাই প্ৰয়োগ কৰিছে সেইখিনিয়ে চৰিত্ৰটোৰ গাম্ভীৰ্য ধৰি ৰাখিব পৰা নাই।

জয়মতী কুঁৱৰী নাটকৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ জয়মতী কুঁৱৰী। পিছে দৰ্শক বা পঢ়ুৱৈয়ে যদি আগেয়ে কোনোদিন জয়মতীৰ বিষয়ে একো শুনা নাই তেন্তে তেওঁলোকে জয়মতী কুঁৱৰীক এটা উজ্জ্বল চৰিত্ৰ ৰূপে আবিষ্কাৰ কৰিব নোৱাৰে। এয়া নাট্যকাৰৰ দুৰ্বলতা। নাট্যকাৰে জয়মতীক এগৰাকী ট্ৰেজিক নায়িকা হিচাপে প্ৰতিপন্ন কৰিব বিচাৰিছিল। জয়মতী চৰিত্ৰত স্বদেশ প্ৰেমৰ বোল সনাৰ প্ৰয়াসো নাট্যকাৰে নকৰাকৈ থকা নাছিল। কিন্তু সেই প্ৰয়াস সফল নহ'ল। নাটকখনত জয়মতী এগৰাকী পতিপৰায়ণা গৃহিনী হিচাপেহে উপস্থাপিত হ'ল। গদাপাণি চৰিত্ৰটো জয়মতীতকৈও নিষ্ক্ৰীয় আৰু নিস্তেজ। সেই কাৰণে চৰিত্ৰটোৱে সম্পূৰ্ণ ৰূপে বিকাশ লাভ কৰিব নোৱাৰিলে বুলি ক'লেও অত্যুক্তি কৰা নহ'ব। অৱশ্যে বিষণ্ণ নায়ক হিচাপে গদাপাণিৰ উদ্বেগ-অশান্তিৰ পৰিচয়

স্বগতোক্তিকেইটাৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে। কিন্তু চৰিত্ৰটো উজলি-উভাসি উঠিব পৰাকৈ ৰাজনৈতিক দূৰদৰ্শিতা আৰু কাৰ্যকুশলতাৰ অভাৱ মন কৰিবলগীয়া। ঘটনাস্ৰোতৰ বিপৰীতে থিয় দি আপোন ক্ৰিয়াশীলতা প্ৰদৰ্শন নকৰা বাবেই এই চৰিত্ৰটোৱে আকৰ্ষণীয় ৰূপ লাভ নকৰিলে।[১৫] প্ৰায় একেখিনি কথাকেই ক'ব পাৰি *চক্ৰধ্বজ সিংহ* নাটকৰ চক্ৰধ্বজ সিংহৰ ক্ষেত্ৰত। চৰিত্ৰটো আশানুৰূপভাৱে বিকশিত হোৱা নাই। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ মতে –

> *"চক্ৰধ্বজ সিংহই নাটকখনত প্ৰধান অংশ গ্ৰহণ কৰা নাই। মাজে মাজে ৰাজসভাত বহি দুই-চাৰিটা কথা আলোচনা কৰা বা চিঠি শুনাৰ বাহিৰে চক্ৰধ্বজ সিংহৰ একো কাৰ্য দেখুওৱা নাই। সৰ্বমুঠ ছাব্বিশটা দৃশ্যৰ ভিতৰত কেৱল দুটা দৃশ্যত আমি চক্ৰধ্বজ সিংহক দেখা পাওঁ কোনো চৰিত্ৰৰ নামেৰে এখন নাটকৰ নামকৰণ হ'লে সেই চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য নাটকত থকাটো বাঞ্ছনীয়। প্ৰাসঙ্গিক চৰিত্ৰ গজপুৰীয়াৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি নাটখনৰ সৌন্দৰ্য কিছু হানি কৰিছে। চক্ৰধ্বজৰ স্বাধীনতাপ্ৰীতি, লাচিতৰ বীৰত্ব আৰু সমৰ কৌশল বা ৰামসিংহৰ যুদ্ধ কৌশল আৰু কুটনীতি এইবিলাক বেছি পৰিস্ফুট কৰিবলৈ নাট্যকাৰে চকু দিব লাগিছিল। দীঘলীয়া চিঠিয়ে নাটখনৰ সৌন্দৰ্য বৃদ্ধি কৰা নাই।"*[১৬]

বেজবৰুৱাৰ তিনিওখন নাটকত প্ৰয়োগ কৰা হাস্যৰসাত্মক দৃশ্যসমূহে বহু সময়ত ভাৰসাম্য হেৰুৱাইছে। হাস্যৰস সৃষ্টিৰ বাবে জন্ম দিয়া চৰিত্ৰসমূহে নাট্য-কাহিনীত বিশেষ অৰিহণা নোযোগোৱাৰ বাবে এই দৃশ্যসমূহে কেতিয়াবা বিৰক্তিও প্ৰদান কৰিছে। নাটককেইখনত সঘনে দৃশ্য সলনি কৰি থাকিবলগীয়া হোৱাটোও এটা মন কৰিবলগীয়া দুৰ্বলতা।

কিছুমান সম্ভাৱনাময় চৰিত্ৰ বিকশিত হৈ নুঠিলেও নাটক একোখন বহুখিনি দুৰ্বল হয়। ***জয়মতী কুঁৱৰী*** নাটকত বিকাশৰ সম্ভাৱনা থকা দিলিহীয়াল ফুকন চৰিত্ৰটো নিৰ্জীৱ হৈয়ে থাকি গ'ল। ***বেলিমাৰ*** নাটকৰ পিজৌ আইদেউ চৰিত্ৰটোৰ মনৰ দোধোৰ-মোধোৰ অৱস্থা অধিক আকৰ্ষণীয় কৰি তোলাৰ সুবিধাও নাট্যকাৰে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলে।

এনে ধৰণৰ দোষ-দুৰ্বলতাই আক্ৰান্ত কৰাৰ বাবে বেজবৰুৱাৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটককেইখনে সাহিত্যিক দিশত আশানুৰূপ ভৱিষ্যমূল্য আহৰণ কৰিব নোৱাৰিলে।

॥৫॥

বেজবৰুৱাই তেওঁৰ নাটকত ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ প্ৰভাৱ থকাৰ কথা স্বীকাৰ কৰি গৈছে। তেওঁ ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰতিভা আৰু সৃষ্টিত বিমুগ্ধ হৈ সম্পূৰ্ণ ৰূপে ছেক্সপীয়েৰৰ আৰ্হিত দুখন নাটক ৰচনা কৰিবলৈ মন মেলিছিল কলেজীয়া ছাত্ৰাৱস্থাতেই। *হেমচন্দ্ৰ* আৰু *দিনৰ সপোন* নাম দি ৰচনা কৰিবলৈ লোৱা উক্ত নাটক দুখনৰ এখনো সম্পূৰ্ণ নহ'লগৈ। তথাপিও পৰৱৰ্তী সময়ত বুৰঞ্জীমূলক নাটক ৰচনাৰ সময়ত বেজবৰুৱাক ছেক্সপীয়েৰে বাৰুকৈয়ে প্ৰভাৱিত কৰিছেহি। *চক্ৰধ্বজ সিংহ* নাটকৰ পাতনিত তেওঁ এই কথা বিনয়েৰে প্ৰকাশো কৰিছে। যথা -

> *"মহাকবি শ্যেক্সপীয়েৰৰ প্ৰিন্স হেনৰি, ফলষ্টাফ আৰু তেওঁলোকৰ লগৰীয়াসকলৰ চৰিত্ৰৰ চানেকীৰ কিছুদূৰ অনুসৰণ কৰি, এই নাটৰ প্ৰিয়ৰাম আৰু গজপুৰীয়া প্ৰভৃতিৰ চৰিত্ৰ গঠন কৰা হৈছে। মহাকবিৰ পদাঙ্ক অনুসৰণ কৰি তেওঁৰ আশীৰ্বাদৰ কণামাত্ৰ লাভৰ ভিক্ষু হোৱাহে লেখকৰ মনস্কামনা।"*[১৭]

ডঃ মহেশ্বৰ নেওগে বেজবৰুৱাৰ বুৰঞ্জীমূলক নাটককেইখনৰ আলোচনা প্ৰসংগত কৈছে -

> *"এই কেইখন নাটকৰ যোগেদি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ওপৰত শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱৰ প্ৰবাহ মুকলি কৰি দিয়া হয়। বেজবৰুৱাই অসম বুৰঞ্জীৰ যুগৰ চিত্ৰ আকোঁতেও শ্বেইক্সপীয়েৰৰ চৰিত্ৰ আৰু চিত্ৰৰ ছাঁ আহি তাৰ ওপৰত পৰিছিল।"*[১৮]

এই ক্ষেত্ৰত প্ৰথমতে বহিৰংগ বিষয়বোৰৰ কথাকে ক'ব পাৰি। এলিজাবেথীয় যুগৰ নাট্য-কৌশল অনুকৰণ কৰাৰ প্ৰৱণতা 'জোনাকী যুগ'ৰ নাট্যকাৰসকলৰ সৃষ্টিত সততে দেখা গৈছিল। পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱায়ো বুৰঞ্জীমূলক নাটক ৰচনা কৰোঁতে সেই কৌশল অৱলম্বন কৰিছিল। বেজবৰুৱাই এলিজাবেথীয় যুগৰ প্ৰতিনিধিস্বৰূপ ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ কিছুমান কৌশল দেখদেখকৈ আমদানি কৰিছে। নাটকৰ বিষয়বস্তু পাঁচটা অংকত বিভক্ত কৰা আৰু প্ৰতিটো অংক বিভিন্ন দৃশ্যত বিভাজন কৰা কাৰ্যত সম্পূৰ্ণ ৰূপে ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ বিদ্যমান। তদুপৰি, উপ-কাহিনী সৃষ্টি, হাস্য-মধুৰ দৃশ্যৰ অৱতাৰণা, স্বগতোক্তি আদি লক্ষণ অসমীয়া নাটকলৈ ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ পৰাই আহিল। বেজবৰুৱাই সেই লক্ষণবোৰ অলপো ছিদ্ৰ নৰখাকৈ জাতে পাতে অসমীয়া কৰি ল'বলৈ যত্ন কৰিছে।

চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰতো বেজবৰুৱা ছেক্সপীয়েৰৰ নাটৰ চৰিত্ৰৰ কাষ চাপিছে। বেজবৰুৱাই সম্ভৱপক্ষত চৰিত্ৰবোৰত ছেক্সপীয়েৰৰ কলমৰ ছাঁ অনুভৱ নোহোৱাৰ চেষ্টা চলাইছে যদিও ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱক তেওঁ অস্বীকাৰো কৰা নাই। ৰিজনি দিব পৰাকৈ সাদৃশ্য থকা তথা প্ৰভাৱ থকা কেইটামান চৰিত্ৰ আমি এনেদৰে বাছি উলিয়াব পাৰোঁ –

বেজবৰুৱা		ছেক্সপীয়েৰ	
নাটক	**চৰিত্ৰ**	**চৰিত্ৰ**	**নাটক**
চক্ৰধ্বজ সিংহ	চক্ৰধ্বজ সিংহ প্ৰিয়ৰাম গজপুৰীয়া গজপুৰীয়ানী সিদ্ধিনাথ জপৰা টকৌ টোকোৰা	ফৰ্থ হেনৰি প্ৰিন্স হল ফলষ্টাফ মিষ্ট্ৰেছ কুইক্‌লি পইনছ বাৰডল্‌ফ্ পেটো গেড্‌শ্বিল	*হেনৰি দ্য ফৰ্থ*
জয়মতী	ডালিমী	মিৰেণ্ডা	*দ্য টেম্পেষ্ট*
	লিতিক চিপাদাৰ নেনাই চমুৱা মনাই কাঁড়ী জলহু চেৰাবলিয়া	ছেক্সপীয়েৰৰ (grave diggers, porters) আদি নিম্নমানৰ চৰিত্ৰৰ সৈতে মিল আছে।	
	খুহুতীয়া শৰ্মা পণ্ডিত	ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ (Fool) আৰু (Clown) চৰিত্ৰৰ লগত প্ৰভূত মিল আছে।	
বেলিমাৰ	ভুমুক বহুৱা		
	পিজৌ আইদেউ	অফেলিয়া	*হেমলেট*

এনেদৰে বিচাৰ কৰি চালে চৰিত্ৰসমূহৰ সম্পৰ্ক নিৰ্ণয় কৰা সহজ হৈ পৰে। এই বিষয়টো যথেষ্ট বহল আলোচনাৰ বিষয় হ'ব পাৰে। আমাৰ এই লেখাত তেনে আলোচনা সম্ভৱ নহয়। উল্লিখিত প্ৰভাৱবোৰৰ উপৰিও সূক্ষ্মভাৱে চালে অন্য কিছুমান মিলো দেখা যায়। ***জয়মতী কুঁৱৰী*** নাটকত গদাপাণিৰ স্বগতোক্তিত হেমলেটৰ স্বগতোক্তিৰ অনুৰণন দেখা যায়। অৱশ্যে এইটো কথাও ঠিক যে, বেজবৰুৱাৰ কাপত পৰি উক্ত প্ৰভাৱসমূহ অতি মসৃণভাৱে নাটককেইখনত খাপে খাপে খাই পৰিছে। তেওঁৰ স্বকীয় প্ৰতিভাই সিবোৰক জাতে পাতে অসমীয়া কৰিহে বৰঘৰত বহুৱাইছে।

এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে, ***জয়মতী কুঁৱৰী*** নাটকৰ জয়মতী চৰিত্ৰত দ্বিজেন্দ্ৰলাল ৰায়ৰ ***ছাজাহান*** নাটকৰ পিয়াৰাৰ ছাঁ কিছু পৰিমাণে পৰিছে। এই কথা বেজবৰুৱাই নাটকখনত পাতনিত উল্লেখো কৰিছে।

॥৬॥

বিভিন্ন দিশৰ পৰা দোষ-দুৰ্বলতা থাকিলেও বেজবৰুৱাৰ ঐতিহাসিক নাটককেইখন অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ভঁৰালৰ মূল্যবান সম্পত্তি। দেশ বিদেশীৰ অধীনত থকাৰ সেই অনুৰ্বৰ সময়ছোৱাত দেশ-প্ৰেমৰ চেতনা সমৃদ্ধ নাটককেইখনৰ প্ৰকাশে অসমীয়া মানুহক তিলমানো যদি স্বদেশানুৰাগী কৰি তুলিছিল, সি আছিল বেজবৰুৱাৰ পৰম প্ৰাপ্তি। যি প্ৰবল আবেগেৰে তেওঁ নাটক তিনিখন ৰচনা কৰিছিল সেয়া তেওঁৰ উত্তৰ পুৰুষসকলে ঠিকেই অনুধাৱন কৰিছে। বেজবৰুৱাই এই তিনিখন নাটক লিখি অঁতাই ***গদাধৰ*** নামৰ অন্য এখন বুৰঞ্জীমূলক একাংকিকা লিখিছিল। এইখনেও তেওঁৰ ইতিহাস সচেতনতা আৰু জাতীয়তাবোধৰ স্বাক্ষৰ ধৰি ৰাখিছে। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ উত্তৰণৰ ক্ষেত্ৰত বেজবৰুৱাই বান্ধি থৈ যোৱা ভেটিটো সদায়েই প্ৰাসংগিক হৈ আছিছে। বিশেষকৈ বুৰঞ্জীৰ পৰা নাটকৰ কাহিনী আহৰণ কৰিব খোজা প্ৰত্যেকজন নবীন অসমীয়া নাট্যকাৰে বেজবৰুৱাৰ ৰচনাৰ পৰাই আদিপাঠ গ্ৰহণ কৰে।

পাদটীকা :

১। বৰা, প্ৰফুল্ল চন্দ্ৰ : ***অসমীয়া সাহিত্য : আধুনিক যুগ***, ষ্টুডেণ্টচ ষ্ট'ৰচ, গুৱাহাটী, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৯৫, পৃঃ ১৪১

২। হাজৰিকা, অতুলচন্দ্ৰ (সম্পাঃ) : ***বেজবৰুৱা-গ্ৰন্থাৱলী***, সাহিত্য প্ৰকাশ, ত্ৰিবিউন বিল্ডিংছ, গুৱাহাটী, পৃঃ ৫৪

৩। মহন্ত, ড° পোনা : *নাটকৰ কথা*, বনলতা, ডিব্ৰুগড়, প্ৰথম প্ৰকাশ, ফেব্ৰুৱাৰী, ২০০৪, পৃঃ ১৫৩

৪। হাজৰিকা, অতুলচন্দ্ৰ (সম্পাঃ) : পাতনি, *জয়মতী কুঁৱৰী*, *বেজবৰুৱা-গ্ৰন্থাৱলী*, সাহিত্য প্ৰকাশ, দ্বিতীয় প্ৰকাশ, ১৯৮৮, পৃঃ ১১৩৭

৫। হাজৰিকা, অতুলচন্দ্ৰ (সম্পাঃ) : পাতনি, *চক্ৰধ্বজ সিংহ*, *বেজবৰুৱা-গ্ৰন্থাৱলী*, পৃঃ ১০৯৩

৬। হাজৰিকা, অতুলচন্দ্ৰ (সম্পাঃ) : পাতনি, *বেলিমাৰ*, *বেজবৰুৱা-গ্ৰন্থাৱলী*, পৃঃ ১১৭৫

৭। ভূঞা, যোগেন্দ্ৰ নাৰায়ণ (সম্পাঃ : *ৰত্নেশ্বৰ মহন্ত ৰচনাৱলী*, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, গুৱাহাটী, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৭৭, পৃঃ ৩০৪

৮। কটকী, ড° প্ৰফুল্ল : *সাহিত্যৰথী*, জ্যোতি প্ৰকাশন, গুৱাহাটী, প্ৰথম প্ৰকাশ, ২০০৬, পৃঃ ৯৭

৯। বৰুৱা, ড°প্ৰহ্লাদ কুমাৰ : *সাহিত্য চিন্তা*, ইমপ্ৰিন্ট, গুৱাহাটী, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৯৭, পৃঃ ৮

১০। শইকীয়া, মানিক : *আধুনিকতাবাদী অসমীয়া কবিতা আৰু অন্যান্য ৰচনা*, আকাশীতৰা প্ৰকাশন, যোৰহাট, প্ৰথম প্ৰকাশ, ২০০১, পৃঃ ৫৭

১১। পাতনি, *চক্ৰধ্বজ সিংহ*

[illegible]। বৰুৱা, ড° উষাৰাণী : *প্ৰবন্ধ মল্লিকা*, কিৰণ প্ৰকাশন, ধেমাজি, প্ৰথম প্ৰকাশ, ২০০৫, পৃঃ ৭৫

১৩। পাতনি, *বেলিমাৰ*

১৪। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ : *অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য*, সৌমাৰ প্ৰকাশ, গুৱাহাটী, সপ্তম প্ৰকাশ, ১৯৯৬, পৃঃ ১৯৯

১৫। শইকীয়া, মানিক : পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৫৭

১৬। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ : পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ২০৩

১৭। হাজৰিকা, অতুলচন্দ্ৰ (সম্পাঃ) : *বেজবৰুৱা-গ্ৰন্থাৱলী*, পৃঃ ১০৯৩

১৮। নেওগ, ড° মহেশ্বৰ : *অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা*, চন্দ্ৰ প্ৰকাশ, পাণবজাৰ, গুৱাহাটী, অষ্টম প্ৰকাশ, ১৯৯৫, পৃঃ ২৮৬

000000

গোহাঞিবৰুৱাৰ লঘু সামাজিক নাট তিনিখন

ড° অজিৎ শইকীয়া

উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত যিকেইজন নাট্যকাৰে আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ বৰভেটি মজবুত কৰাত প্ৰভূত অৰিহণা যোগাইছিল তেওঁলোকৰ অন্যতম আছিল সাহিত্যাচাৰ্য পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা। সমকালীন অসমীয়া সাহিত্যৰ ক্ষতি-ক্ষুণবিলাকলৈ লক্ষ্য ৰাখি কাব্য, নাটক, জীৱনী, উপন্যাস, প্ৰবন্ধ, বুৰঞ্জী, পাঠ্যপুথি আদি ৰচনাৰে দেশ আৰু ভাষামাতৃৰ একনিষ্ঠ সেৱা কৰা এইজন সাহিত্য কাণ্ডাৰীয়ে জীৱন জোৰা সাধনাৰে অসমীয়া সাহিত্যক প্ৰাণ চাঞ্চল্য প্ৰদান কৰি গৈছে।

'জোনাকী যুগ'ৰ খ্যাতনামা লেখক গোহাঞিবৰুৱাই প্ৰথমে বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰে সৈতে লগ লাগি ১৮৮৯ চনত ভিন্ন চিত্ৰৰ সমাবেশ ঘটাই *ডেকা-গাভৰু* নামেৰে এখন নাটক লিখিছিল। এই প্ৰচেষ্টা বৰ প্ৰশংসনীয় নোহোৱা বাবেই হয়তো সাহিত্যৰথী লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই *জোনাকী*ত 'ডেকা-গাভৰুৰ দল' শীৰ্ষক এটি প্ৰবন্ধেৰে ইয়াৰ প্ৰতিবাদ কৰে, যাৰ বাবে দুয়োজন নতুন নাট্যকাৰেই *জোনাকীৰ* বুকুৰ পৰা আঁতৰি আহিব লগাত পৰে। *জোনাকী*ৰ পৰা ওলাই *বিজুলী* আলোচনীৰ জৰিয়তে সুকীয়া পন্থাৰে সাহিত্য সাধনাত হাত দিয়া গোহাঞিবৰুৱাই একে সময়তে ব্ৰিটিশ্বৰ আমোলত বিভিন্ন ধৰণৰ চৰকাৰী দায়িত্ব পালন কৰিব লগাত পৰে। বিদেশীৰ শাসনত অসমৰ সৰ্বসাধাৰণৰ আৰ্থ-সামাজিক জীৱন অতি শোচনীয় হৈ পৰিছিল। সমকালীন অসমীয়া মানুহৰ জীৱন-যাত্ৰা আৰু সমাজ জীৱনৰ লগত গোহাঞিবৰুৱা চিৰ পৰিচিত হোৱা বাবে তেনে চিত্ৰৰেই সংপৃক্ত কৰি তেখেতে নাট ৰচনাত হাত দিয়ে।

গোহাঞিবৰুৱাৰ ৰচিত মুঠ আঠখন নাটকক বিষয়বস্তু অনুসাৰে দুটা ভাগত ভগাব পাৰি। লঘু সামাজিক নাটক আৰু ঐতিহাসিক নাটক। *গাওঁবুঢ়া* (লেখকে গাঁওবুঢ়া বানানটো গাওঁবুঢ়া কৰি লিখিছে, ১৮৯৭), *টেটোন তামুলি* (১৯০৯) আৰু *ভূত নে ভ্ৰম* (১৯২৪) – এই তিনিখন তেখেতৰ লঘু সামাজিক নাটক। ইয়াৰ বিপৰীতে *জয়মতী* (১৯০০), *গদাধৰ* (১৯০৭), *সাধনী* (১৯১১), *লাচিত বৰফুকন* (১৯১৫) আৰু *বাণৰজা* (১৯৩৩) – এইকেইখন তেখেতৰ ঐতিহাসিক নাটক।

গাওঁবুঢ়া নাটকখনেই গোহাঞিবৰুৱাৰ প্ৰথম নাট। ব্ৰিটিশ্বৰ আমোলত ৰায়তৰ খাজনা আদায়ৰ কামত মৌজাদাৰৰ সহায়ক ৰূপে নিযুক্ত দায়িত্বশীল গাঁওবুঢ়াসকলৰ

দৰমহাহীন দুখজনক জীৱনেই নাটকখনৰ কাহিনীৰ মূল উপজীৱ্য বিষয়। লক্ষীমপুৰ জিলাৰ গাঁও এখনৰ নতুনকৈ পতা গাঁওবুঢ়া ভোগমন। ব্ৰিটিশ্বৰ কুলী হোৱাৰ পৰা সন্মান ৰাখিবলৈ গৈ মহকুমাৰ চাহাব মিষ্টাৰ ইয়ঙক খাটি-লুটি ভোগমন গাঁওবুঢ়া হৈছে। মহকুমাৰ চাহাব গাঁও পৰিদৰ্শন কৰিবলৈ আহোঁতে চাহাবৰ ৰচদ-পাতি যোগাৰত ব্যস্ত থাকি গাঁওবুঢ়াইতৰ গাত তৰণি নাইকিয়া হয়। এই কামতে দিনৰ দিনটো ঘূৰি-পকি দুপৰীয়া ঘৰলৈ ভাত খাবলৈ আহি সি দেখিছে, ঘৈণীয়েক ৰংদৈয়ে ভাত ৰান্ধিবলৈ আখলত সোমাইছেহে। ভোগমনে খঙতে একো নোখোৱাকৈয়ে বাহী গাৰেই পুনৰ নিজৰ কামত গুচি যায়। গিৰিয়েকৰ দুখ দেখি মাক ৰংদৈৰ লগতে জীয়েক জেতুকীয়েও কান্দিবলৈ ধৰে। চৰকাৰী বঙলাত খানচামা, আৰ্ডালি, চৰ্দাৰ আদিয়ে চাহাবৰ বাবে বয়-বস্তু জমা লৈ থাকোঁতেই অন্যান্য ৰচদ-পাতিৰ লগতে তিনিটা কুকুৰা আৰু ষোল্লটা কণী লৈ ভোগমন তাত উপস্থিত হয়। ভোগমনে নিয়া বস্তু কম হোৱা বুলিয়েই আৰ্ডালিহঁতে তাক কটু ভাষাৰে গালি পৰাৰ লগতে কাণত ধৰি শাস্তিও দিয়ে। আনহাতে মৌজাদাৰ ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকাই চৰকাৰৰ নীতি মানি খাজানাৰ বাবে ভোগমনৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰাব বিচাৰে। উপায়হীন হৈ ভোগমনে পত্নী ৰংদৈৰ আগত মনৰ খেদ প্ৰকাশ কৰে। নিজৰ হাত মৰ্যাদা অক্ষুন্ন ৰক্ষাৰ চেষ্টাত পতি-পত্নী দুয়ো বহু কষ্ট কৰে, বহু লাঞ্ছনা ভোগে। অৱশেষত মহকুমাৰ চাহাবে বুজি পায়, কেনেকৈ মধ্যভোগী এচাম মানুহে জোৰ-জুলুমেৰে গাঁওবুঢ়াবিলাকক নানা অত্যাচাৰ কৰি তেওঁলোকৰ পৰা ভাৰ-ভেঁটী খায়, যাৰ ফলত গাঁওবুঢ়াসকলৰ অৱস্থা দিনক দিনে বেয়াৰ ফালে গতি কৰে। গাঁওবুঢ়াসকলৰ এই দুখ মোচনৰ বাবে ইয়ং চাহাবে ওপৰৰ কৰ্তৃপক্ষলৈ লিখা-লিখি কৰি কিবা এটা বন্দৱস্ত কৰাৰ আশ্বাস দিয়ে। এই আশ্বাস প্ৰদানেৰে নাট্য কাহিনীৰ সুখাবহ যৱনিকা টনা হৈছে। নাটকখনৰ শেষ দৃশ্যত গাঁওবুঢ়া চাৰিওজনে নিজৰ কৰুণ জীৱনৰ অৱসান ঘটাৰ আনন্দত সমদল গীত গাই নাটকৰ সামৰণি পেলোৱাটো নাট্য কাহিনীৰ বাবে বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

উপৰোৱাকৈ চাই নাটখনক পোনপটীয়া কাহিনীৰ এখন সামাজিক নাটক বুলিব পাৰি যদিও পণ্ডিত সমাজত নাটকখন প্ৰকৃততে কেনে ধৰণৰ নাট তাৰ আলোচনাও ওৰ পৰা নাই। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, ড° মহেশ্বৰ নেওগে ইয়াক 'সুলিখিত গ্ৰাম্য কমেডি' বুলি উল্লেখ কৰি কৈছে,

> *"সহানুভূতিৰে অংকিত নায়ক ভোগৰ আশাৰ পিছত লৰা ভোগমনৰ দুৰ্দশাই চৰিত্ৰটিক প্ৰায় সাৰ্থক ট্ৰেজেডিৰ বোলেৰে বোলাই তুলিছে।"*

ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ মতে প্ৰহসনৰ লক্ষণ দুই-এটা আছে যদিও বেছিভাগ লক্ষণ

লঘু কমেডিৰ লগতহে মিলে বাবে *গাওঁবুঢ়াক* লঘু সামাজিক নাটক বুলি কোৱাটো ভুল নহ'ব। আনহাতে ড° শৰ্মাই *গাওঁবুঢ়াক* 'খেমেলীয়া নাট' বুলি কোৱাৰ বিপৰীতে ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ মতে,

> *"প্ৰকৃততে ই সম্পূৰ্ণ খেমেলীয়া নাট নহয়, খেমেলীয়া পৰিবেশত ৰচনা কৰা ই এখন দৃশ্য বহুল পঞ্চাংক কৰুণ-ৰসসিক্ত সামাজিক নাট।"*

অসমীয়া গ্ৰাম্যজীৱন, ইংৰাজ বিষয়া-বৰ্গৰ শোষণ নীতি, পিয়দা-আৰ্দ্দালিৰ দৰে মধ্যভোগীবিলাকে জনসাধাৰণৰ ওপৰত কৰা অবৰ্ণনীয় অত্যাচাৰ, মৌজাদাৰাদি তোষামোদকাৰী চৰকাৰী বিষয়াসকলে শাসনৰ নামত নিৰীহ প্ৰজাৰ ওপৰত কৰা অবিচাৰ-অনাচাৰ, সমকালীন দুৰ্নীতি আৰু প্ৰশাসনিক বিশৃংখলতা আদিৰ সুন্দৰ চিত্ৰ ফুটি উঠা *গাওঁবুঢ়া* নাটখনৰ নায়ক ভোগমন আৰু নায়িকা ৰংদৈয়ে যি কৰিছে সেয়া নিতান্তই অৱস্থাত পৰি কৰা কাম। সিহঁতৰ এই অৱস্থাত পৰি কৰা কাৰ্যাৱলী আৰু তাৰ শোকাবহ পৰিণতিলৈ চাই আমি নাটকখনক নিশ্চয় কমেডি বুলিব নোৱাৰোঁ। বনুৱা-কুলীৰ জীৱনৰ পৰা নিস্তাৰ বিচাৰি বহু খাতিৰ-বাতিৰৰ মূৰত ভোগমনে গাঁওবুঢ়া বিষয়টো লৈছিল যদিও তাৰ পাছত তাৰ দুখ কমক চাৰি দিনক দিনে বাঢ়ি যাবলৈহে ধৰিছে। ৰায়তৰ পৰা খাজনা আদায় দিব নোৱাৰাত মৌজাদাৰৰ ৰোষৰ বলি হোৱা সৰলচিতীয়া ভোগমনে নিজৰ অধিকাংশ সময় ভাৰ-ভেঁটী দি মৌজাদাৰৰ মন যোগাই থকাতে ব্যয় কৰিব লগা হৈছে। আনহাতে ভোগমনতকৈ বুদ্ধিমতী তাৰ পত্নী ৰংদৈয়ে প্ৰতিটো ক্ষেত্ৰতে নিজৰ চতুৰতা আৰু বুদ্ধিমত্তাৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে। নায়িকা হিচাপে কাহিনীৰ সকলো ঠাইতে তাই যেনেকৈ নায়কৰ সমভাগিনী সেইদৰে তাই গিৰিয়েকৰ পৰামৰ্শদাতা আৰু পথপ্ৰদৰ্শকো।

দুপৰীয়া ভোকত ঘৰ সোমায়ো লঘোণীয়া পেটেৰেই পুনৰ নিজৰ কৰ্তব্যলৈ ঢাপলি মেলিব লগা হোৱা, খাজনা আদায় দিব নোৱাৰা অপৰাধত হাজাৰ কাকূতি গছকি থৈ মৌজাদাৰৰ টেকেলাই গাঁওবুঢ়াৰ লাম-লাকটু ক্ৰোক কৰা, সামান্য চৰ্দাৰ-আৰ্দ্দালিহঁতৰ দপদপনিত নিৰ্দোষী ভোগমন অপমানিত হোৱা, আত্মসন্মান ৰক্ষা কৰিবলৈ গৈ সৰ্বস্বান্ত হোৱা ভোগমনৰ অৱস্থা আদিয়ে কেৱল এজন গাঁওবুঢ়াৰ জীৱনৰ চিত্ৰকে দাঙি ধৰা নাই, বৰং ই সেই সময়ৰ সকলো অসমীয়া গাঁওবুঢ়াৰে শান্তিবিহীন, চকুলোৰে সেমেকা জীৱনৰ এখন জীৱন্ত প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰিছে। গাঁৱলীয়া মানুহৰ গ্ৰাম্যভাষা, ভুল উচ্চাৰণ, বিশেষ সম্প্ৰদায়ৰ মাজত চলা হেনা-হঁচা মাত-কথা, গাঁৱলীয়া অসমীয়া ব্যক্তিৰ মুখত ভুল হিন্দী উচ্চাৰণ, মুদ্ৰাদোষ, নিৰ্বুদ্ধিতা আদিয়ে সততে নাটকখনত

হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিছে যদিও তাৰ অন্তৰালত অন্তঃসলিলা ফল্গুৰ দৰে বৈ থকা কাৰুণ্যই এই হাস্যৰসৰ স্ফুৰণক বাধা প্ৰদান নকৰাকৈও থকা নাই। শেষ অংকৰ দ্বিতীয় দৃশ্যত মহকুমাৰ চাহাবে গাঁওবুঢ়াসকলৰ দুখ মোচনৰ বাবে ওপৰৱালা কৰ্তৃপক্ষলৈ লিখা-লিখি কৰাৰ আশ্বাসে সাময়িকভাৱে গাঁওবুঢাহঁতক সকাহ দিছে যদিও সেই বাৰ্তাইও যেন তেওঁলোকক স্থায়ী আনন্দ দিব পৰা নাই। কাৰণ, তেওঁলোকে জানে যে, চৰকাৰৰ ঘৰৰ পৰা গাঁওবুঢ়াসকলৰ অনুকূলে কিবা হুকুম অহালৈ সিহঁত আৰু বাচি নাথাকে। অন্তিম দৃশ্যত চাৰিও গাঁওবুঢ়াই সমদল গীত জুৰিছে যদিও প্ৰকৃতাৰ্থত সেয়া যেন তেওঁলোকৰ দুৰ্দশাগ্ৰস্ত জীৱনৰ প্ৰকাশ্য আৰ্তনাদহে। সমাজৰ এমুঠিমান উচ্চ মৰ্যাদাসম্পন্ন লোকৰ বাহিৰে নাটকখনৰ অধিকাংশ চৰিত্ৰই সৰ্বসাধাৰণ খাটি-খোৱা মানুহৰ প্ৰতিনিধি চৰিত্ৰ; যিবোৰৰ লঘু, হাস্যকৰ কথোপকথনে নাটকখনৰ গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ কাৰুণ্যক সকলো সময়তে হাস্যৰসৰ এটা স্বাদ প্ৰদান কৰিছে। এই হাস্যৰসী আস্বাদৰ মাজতো কিন্তু অলপ মন কৰি চালেই অনুভৱ কৰিব পাৰি, এই আটাইবোৰ চৰিত্ৰৰ কথোপকথনৰ মাজত কি মৰ্মস্পৰ্শী বেদনা লুকাই আছে।

গাওঁবুঢ়া নাটকৰ মাজেদি প্ৰবাহিত হৈ থকা সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ দুখময় জীৱনযাত্ৰাৰ সুগভীৰ কাৰুণ্যৰ মাজতো আৱৰণ হিচাপে যি এক ধেমেলীয়া লঘু-হাস্যকৰ পৰিবেশৰ সৃষ্টি হৈছে তাৰ প্ৰধান কাৰণ হৈছে, চৰিত্ৰবিলাকৰ ভাষাগত আৰু বিকৃত শব্দগত কথোপকথন। নাটকখনৰ বহু ঠাইত এনে ভাষাগত কাৰণতে হাস্যৰসৰ উদ্ভৱ হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে সহজ-সৰল গঞা মানুহৰ মুখত হিন্দী ভাষা দি হাস্যৰসৰ অৱতাৰণা কৰা এটা সংলাপলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। যথা –

> *“কচুখোৱা : (কাওবাওকৈ) কনিষ্ট বাবু ! আপুনি খং নাই কৰেগা।*
> *আপুনি অলপ চবুল কৰেগা; ঐ দুটা আড়মি আহ্‌তাহে।*
> *ঐ দুটাকে ধৰি দেঙ্গা। এতিয়া হামিলোগ চুপ্ কৰি ৰহেগা।”*
>
> (প্ৰথম অংক, প্ৰথম পট)

আকৌ অন্য এঠাইত অসমীয়া আৰ্দ্দালিৰ মুখত হিন্দী বৰষিছে এনেদৰে,

> *“আৰ্দ্দালি : অ, ৰহ, ৰহ, ঐ দুইটা আড়মি আহ্‌তা হে। আহাঁতৰ*
> *হাতমে কিবাকিবি আন্‌টাহেই। .... দেচোৰাঠো*
> *গাঁওবুঢ়াক ভি এই মাফিক কৰেগা দেই। ইচৰকম নাই*
> *কৰিলে চেলালোক কুছু নাই দেগা। তুম জান্তা ?”*
>
> (চতুৰ্থ অংক, দ্বিতীয় পট)

বিদেশী ইংৰাজৰ মুখত উচ্চাৰিত হোৱা হিন্দী ভাষাও নাট্য কাহিনীত হাস্যৰসৰ কাৰণ

হৈ পৰিছে। এনে ক্ষেত্ৰত দন্ত্যবৰ্ণ মূৰ্ধণ্য আৰু ‘প’ বৰ্ণ ‘ফ’ হোৱাটো মন কৰিবলগীয়া। যথা –

“ইয়ং : (ভোগমনৰ ওচৰ চাপি) টুমি কেলে বয় কৰিছে ? হামি
বাগ টাকিছে নে বালুক টাকিছে ? (গা-চাপি গৈ খেমালিকৈ)
হামি কি জানি এটিয়া টোমাকে কাব ফাৰে।”

. . . .

“ভোগমন : (কঁপি কঁপি) হুজিৰ হুজিৰ গোলাম –
ইয়ং : (মিছা খং দেখাই) ইউ ডেম ফুল ! কি হুজুৰ গোলাম
বুলি টাকিছে। কাম কৰিব ফাৰিবে ? চাহাবলোকৰ খং
হুনিব ফাৰিবে ? (গোৰোহনি মাৰে)
ভোগ : (ভয়ত চুত্তি হেৰুৱাই) হয়, হুজিৰ গোলাম ডেমফুল ! মই
একো জগৰ কৰা নাই, দোহাই মহাৰাণী !
ইয়ং : (খঙেৰে) ইউ ডেভিল, ৰাস্কেল ! টুমি হামাকে গালি ডিছে?
বয় ডেকাইছে ? টুমি মহাৰাণী মাটিছে ! টুমি হামাকে
বোকা ডেকিছে ?” (দ্বিতীয় অংক, চতুৰ্থ পট)

কথোপকথনত সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ মুখত কিছুমান অৰ্থহীন শব্দৰ সঘন পুনৰুক্তি ঘটায়ো নাটকখনত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে –

“১ম মেলুৱৈ : মই, কিনোৰূপেসৈতে, তেতিয়াই কৈছিলোঁ বোলোঁ,
অহঁতৰ ভাব-গতি, কিনোৰূপেসৈতে, কিবাহে দেখিছোঁ; ভালে
ভালে থাকোঁতেই কিনোৰূপেসৈতে মানুহ-দুনুহ চপাই
ভিতৰুৱা বস্তুৰ, কিনোৰূপেসৈতে ভাগ কৰি লহঁক।

. . . . .

৪ৰ্থ মেলুৱৈ : ইহঁতে আৰু, তাৰপৰিণামে, গাঁৱৰ বুঢ়া-মেথাকো, তাৰ-
পৰিণামে গণিত নকৰা হ’ল। এইখন কৰাৰ আগেয়ে,
তাৰপৰিণামে, আমাক এটায়ো যদি, তাৰপৰিণামে, এটা
কথা সুধিলে ! ইও তাৰপৰিণামে, মেনে মেনেই ফন্দীখন,
তাৰ পৰিণামে, পাতিলে, সিয়ো মেনে-মেনেই তাৰপৰিণামে,
কেছাৰি ঘৰ উঠিলগৈ। (দ্বিতীয় অংক, পঞ্চম পট)
মণ্ডলা : (মণ্ডলা থিয় হৈ আছেহি, বজ্ৰেশ্বৰে মন নকৰি লিখিয়েই
আছে) দেউতা, মই হেৰিয়াৰ অ, আহিছোঁ নহয়। কি ক’ব

খুজিছে, হেৰিয়াৰ অ, নকয় নো কিয় আকৌ। সিফালে
মই, হেৰিয়াৰ অ, শাকনিতে কোৰখন এধা-শলাকৈয়ে
হেৰিয়াৰ অ, এৰি আহিছোঁ !"

(দ্বিতীয় অংক, দ্বিতীয় পট)

বিশেষ কিছুমান সম্প্ৰদায়ৰ লোকৰ মুখত ভুল অসমীয়া উচ্চাৰণৰ দ্বাৰা হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰাটো নাটকখনৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। *গাওঁবুঢ়া*ত মৰিয়া সম্প্ৰদায় চৰিত্ৰৰ কথোপকথনৰ দ্বাৰা এই ৰসৰ স্বাদ পোৱা যায়। মন কৰিবলগীয়া যে, এনে উচ্চাৰণত শ, স, ষ আদি বৰ্ণ 'খ'-লৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে। যথা –

"হাজত : এ, আমাৰ গাঁৱত খৰহকৈ কাৰো ঘৰত নাই দেও। খৌ
ভেলেউ আৰু বিলত এইঁতিৰ ঘৰতে দহোটামান দেখিছোঁ;
'আৰু পেজানৰ ঘৰত হলে মই ৰাতি খুৱলৈ যাওঁতে, তাৰ
কুকুৰা দুজনীয়ে কণী পৰা দেখিছিলো।
ভেলেউ : ইঃ এইটো বুলিলত নাকটিটো খহি পৰিল দেহি ! মৰিয়াৰ
পঁইত্ৰা খোৱা পো, চেহাব বাপেৰক ৰচত লাগে যদি খৰহকৈ
থকা কেঘৰলৈ নেযাৱ কিয় ?
বিলত : (ভিতৰৰ পৰা খঙেৰে আহি) হেৰ, এইকিটা ক'ৰ
কুকুৰা ধৰা খিয়াল আহিলহঁত ঔ ! হাঁহৰ পেটু-চোঁচা
হেঁদু, বিখয় খাইছু, ৰচত যোগাৰ লাগে যদি, ঘৰতে কুকুৰা
পুহি নলৱ কিয় ? দুখীয়া মানুহক কেলেই এইদৰে অইনাই
কৰি ফুৰ ?
পেজান : (মনটো আমোলাই) এহ্, এইবোৰ আৰু বৰ অখহনি
কথা ! দুখীয়া মানুহ, কণীগাল বেচিয়ে চুৰিয়া এডোখৰ
লম বুলিছিলো ! এতিয়া খিকেটা বেচিনো কি পাম,
নুজুৰিব !" (চতুৰ্থ অংক, প্ৰথম পট)

তদুপৰি ভোগমন-ৰংদৈৰ দাম্পত্য কলহ, গালি-শপনি; বৰচাহাবৰ ওচৰত চৰ্দ্দাৰ-আৰ্দ্দালিহঁতে ভোগমনক কৰা অত্যাচাৰ, টেকেলাই ক্ৰোকী পৰৱানা জাৰি কৰাত ভোগমনহঁতৰ হায়ে-বিয়েখন, ভোগমনৰ বিচাৰ সভা আদিয়ে নাটকখনত উপকৰাকৈ হাঁহিৰ স্ফুৰণ তোলাত অৰিহণা যোগাইছে যদিও মূল কথাখিনি অনুধাৱন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলেই সেই হাঁহি তল পৰি যায়।

ভাষাগত ইমানবোৰ হাঁহিৰ উৎস নাটকখনত থাকিলেও তাৰ মাজতে এনে

কিছুমান উক্তিও পোৱা যায়, যিবোৰে সৰ্বসাধাৰণ সহজ-সৰল মানুহৰ চিৰকলীয়া দুখাবহ জীৱনৰ বেদনা প্ৰকাশ কৰে। এইবোৰ যেন চহা, গ্ৰাম্য জীৱনত চিৰপ্ৰবাহিত দুখবোধৰ বুকু ভেদি ওলোৱা মৰ্মস্পৰ্শী আৰ্তনাদহে। উদাহৰণ স্বৰূপে –

"ৰংদৈ : হেঁই, আঁকৰীজনি ! নেযাবি বুলি ক'বও নোৱাৰিলি ! (বহি, কপালত হাত দি) ভাল হ'ল এতিয়া, দিনটো শুকাই-উৰাই মৰকগৈ আজি ! ৰাতিপুৱাৰে পৰা ঘূৰিফুৰি ঘৰ ওলাইছিলহে, আকৌ বাহী গাৰেই যাব লগা হ'ল ! দেহি ঐ, দুপৰীয়া আহি পাওঁতেই মই কুলেখনীয়ে নো জুয়ে ধৰাদি কিয় ধৰিছিলো ঐ ! খায় ধান খাব পায়, মইনো কেলৈ গৈছিলোঁ ক'ব নোৱাৰোঁ ! থক, আমিও নেখাওঁ, ভোকতে মৰোঁ ! (মুখত বিহাৰ আঁচল দি কান্দে; জেতুকীয়েও মাকৰ ডিঙিত ধৰি কান্দিবলৈ ধৰে।)"

(তৃতীয় অংক, তৃতীয় পট)

"ভেলেউ : ··· ··· ··· মৰিয়াৰ পঁইতা খোৱা পো, চেহাব বাপেৰক ৰচত লাগে যদি, খৰহকৈ থকা কেঘৰলৈ নেযাব কিয় ? বাঁৰী-দুখুনীৰ ঘৰতহে তোৰ চকু পৰে ?

বিলত : (সেও হৈ) এৰা, বুবাই ! তহঁতে আৰু দূৰলৈ যাব নোৱাৰ, দুখীয়া কুঁৱৰহে দুটাকে কুকুৰা ধৰিবলৈ পালিহি। বাৰু যা, আমি মৰা মৰোঁ, হাকিমেই বিখই খাই তৰক। (ভিতৰলৈ বেজাৰ মনেৰে সোমাই যায়।)

পেজান : এ, নাই দেও, যোৱাঁ, যোৱাঁ। এ খোদাই ! এনেকুৱা এধৰম হলে আৰু কেনেকৈ তৰিম ! (উচাং মাৰি গুচি যায়)"

(চতুৰ্থ অংক, প্ৰথম পট)

"কচুখোৱা : ভাল কৈছে দেউতা, আগেয়ে নেভাবি-নিচিন্তি এই হাড়মাল চপাই লৈছিলোঁ দেখিতো এতিয়া তাৰ পোটক পাইছোঁ। নহলে নো ঘৰে পৰে আমাৰ শান্তি নোহোৱা হয়নে ?"

(চতুৰ্থ অংক, তৃতীয় পট)

"ৰংদৈ : (চকুত আঁচল দি কান্দে) হে পৰ্ভু ! এই দুখুনীৰ কপালতনো ইয়াকে লেখিছিলা নে ? তিৰোতাৰ জনম দি মতাৰ কন কৰাবলৈ বাকী নেৰাখিলা; পুৱাতে পাটীৰ পৰা উঠিয়েই

মাইকী আৰু মতা দুইৰো বন অকলে কৰোঁতে মোৰ শাঁতি-শুঁতি নেথাকে; পথাৰত মতাৰ কাম কৰি আহি, দুপৰীয়া ভোকত বাঁহতলৰ জেং লুৰি আনি ভাত ৰান্ধোহি; গৰু-গাই, ধান-চাউল চপোৱাৰ উপৰিও, দিনটো কেইফালৰ পৰা কিমান চিন্তাই খাই মাৰেহি তাৰ লেখ নাই; আৰু যে কিমান দুখ, পৰ্ভু, তুমি দেখিয়েই আছাঁ ! হাঁয়, ইমান দুৰ্গতি দেখিও তুমি এই বেটীক কিৰ্পা নকৰিলাঁ ! কি কৰিম, মই জানিছোঁ, মোৰ এই জীৱ দেহাৰ পৰা বাজ নহয় মানে আৰু মোৰ দুখৰ অন্ত নপৰে ! মইনো কেলেই নমৰোঁও !!

(বুকুত চাপৰ মাৰি মাটিত পৰি মূৰ্চ্ছা যায়।)

ভোগমন : (উঠি বহি চকু মোহাৰি) কিনো কম ঐ ! মই তহঁতৰো বধৰ ভাগী হ'লোঁ ! কুলী হোৱাৰ ভয়ত আৰু মান ৰইখা কৰিবলৈ গৈ, চৰকাৰী গাওঁবুঢ়া বিখই খাওঁতে এতিয়া মোৰ এনে বিলাই ! দেহি ঐ, মোৰ আইৰ হাতৰ পৰা সি অধৰমীয়ে বাটিটো আঁজোৰ মাৰি নিয়ালৈ মনত পৰিলে, এতিয়াও মোৰ বুকু ফাটি যায় যেন লাগে ! হে পৰ্ভু, তোমাৰ কি অতভূত্ মহিমা ! এনেখন সুখ ভুগিবলৈকে মানুহে গাওঁবুঢ়া বিষই খাবলৈ খাটি-লুটি ফুৰে ! হায় ! হায় !" (পঞ্চম অংক, প্ৰথম পট)

গাওঁবুঢ়া নাটকখনত গাঁৱলীয়া চৰিত্ৰবোৰৰ কথা-বাৰ্তা, চাল-চলন, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, ইংৰাজ শাসক আৰু মধ্যভোগী অসমীয়া বিষয়াসকলৰ সাধাৰণ মানুহৰ ওপৰত উৎপীড়ন, ভৰ-ভেঁটী খোৱা আদিৰ নিখুঁত চিত্ৰ পোৱা যায়। নাট্যকাৰৰ চৰিত্ৰাংকন, পৰিবেশ সৃষ্টি, সংলাপ ৰচনা আদিৰ দক্ষতা প্ৰশংসনীয়। সামাজিক মৰ্যাদা অনুসৰি প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ মুখতে যথোপযুক্ত সংলাপ সংযোজন, আৱশ্যক মতে চৰিত্ৰ সৃষ্টি আৰু উপস্থাপন, ঘটনা-প্ৰবাহত চৰিত্ৰসমূহৰ অংগাংগী সম্বন্ধ আদি নাটখনৰ চকুত লগা বৈশিষ্ট্য। ভোগমন, ৰংদৈ, মৌজাদাৰ, মৌজাদাৰনী আদি চৰিত্ৰবোৰ বৰ সজীৱ আৰু বাস্তৱতাৰ ভেটিত অংকিত হৈছে। চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত ইবোৰৰ নাটকীয় প্ৰয়োজনীয়তালৈ চাই নাটকখনত অলাগতিয়াল চৰিত্ৰ নাই বুলিয়েই ক'ব পাৰি। ইংৰাজ আমোলত আমাৰ দেশৰ আৰ্থিক, ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক দিশৰ উৎকৃষ্ট দলিল হিচাপেও *গাওঁবুঢ়া* নাটকখন আমাৰ সাহিত্যৰ মূল্যবান সাহিত্য-কৃতি। এনেদৰে বিচাৰ কৰি

চালে ক'ব পাৰি যে, নাট্যকাৰৰ আটাইকেইখন নাটৰ ভিতৰত *গাওঁবুঢ়া* কেৱল সৰ্বশ্ৰেষ্ঠই নহয়, ই উনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসতে নিসন্দেহে উচ্চ পৰ্যায়ৰ নাট আৰু বৰ্তমানেও এনে সামাজিক নাটক অসমীয়াত বিৰল।

গাওঁবুঢ়াত অন্য লেখকৰ প্ৰভাৱৰ বিষয়ে কওঁতে দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ *মহৰী* আৰু হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন*ৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। *মহৰী* আৰু *গাঁওবুঢ়াৰ* বিষয়বস্তুৰ বহুখিনি সাদৃশ্য আছে। নায়ক ভোগমনৰ গাঁওবুঢ়া হোৱাৰে পৰা কাম এৰালৈকে যি দশা হৈছে, *মহৰীত* ভাবিৰামৰো তদ্ৰুপ অৱস্থাই হৈছে। *মহৰীৰ* চাহাবী অসমীয়া ভাষা *গাওঁবুঢ়াৰ* ইয়ং চাহাবৰ মুখৰ ভাষাৰ সমপৰ্যায়ৰ। একেদৰে-*কানীয়াৰ কীৰ্ত্তনত* হাস্যৰস সৃষ্টিৰ বাবে হিন্দী মিহলি অসমীয়া ব্যৱহাৰ কৰাৰ দৰে *গাওঁবুঢ়াৰ* অসমীয়া চৰিত্ৰ কেইটামানে হিন্দী ক'বলৈ যাওঁতে একে অৱস্থাই হৈছে। *কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন* প্ৰকাশৰ পিছত চৰকাৰৰ তৰফৰ পৰা কানি তদন্ত আয়োগ গঠন কৰাৰ দৰে *গাওঁবুঢ়া* প্ৰকাশৰ পিছতো চৰকাৰৰ তৰফৰ পৰা গাঁওবুঢ়াসকলৰ উন্নতিৰ কল্পে কিছু ব্যৱস্থা হাতত লোৱা হৈছিল। উপৰোক্ত দুয়োখন নাটক *গাওঁবুঢ়াতকৈ* আগৰ ৰচনা হোৱা বাবে নাট্যকাৰ গোহাঞিবৰুৱা এই দুখন নাটকৰ দ্বাৰা কিছু প্ৰভাৱান্বিত হোৱা বুলি অনুমান কৰিব পাৰি।

গোহাঞিবৰুৱাৰ দ্বিতীয়খন সামাজিক নাটক হিচাপে *টেটোন তামুলিক* কোৱা হয় যদিও প্ৰকৃততে এইখন অসমীয়া সমাজত চিৰ প্ৰচলিত এটা লৌকিক সাধুকথাৰ ভেটিত প্ৰতিষ্ঠিত 'ধেমেলীয়া নাটক'হে। তিনি ছোৱাত বিভক্ত এই সাধুটোৰ প্ৰথমছোৱাহে নাটকখনৰ ভিত্তি। বিষয়বস্তু নিজৰ নহয় যদিও টেটোনৰ ধূৰ্তালি আৰু বাক্-চাতুৰ্যৰ চাকনৈয়াত পেলাই ঠগ কৰাৰ কৌশল নাট্যকাৰে বৰ সুন্দৰকৈ উপস্থাপিত কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। নাটকীয় দিশত বৈশিষ্ট্যহীন বুলি কোৱাৰ থল থাকিলেও এনে ধৰণৰ নাটকে সমকালীন অসমীয়া নাট্যমঞ্চৰ অভাৱ যে বহুখিনি পূৰণ কৰিছিল সেয়া কোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই। নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্যও যে তেনে ধৰণৰ আছিল সেই কথা পাতনিৰ পৰাই জানিব পাৰি।

টেটোন হৈছে গাঁৱৰ কথা-চতুৰ, উপস্থিত-বুদ্ধি-সম্পন্ন, এজন ধূৰ্ত শ্ৰমবিমুখ যুৱক, যাক এনে ধূৰ্তালিৰ বাবে দেউতাকে ঘৰৰ পৰা বাজ কৰি দিছে। একমাত্ৰ নিজৰ পেট-পূজাৰ কথা চিন্তা কৰা টেটোনে ঘৰৰ পৰা খেদা খাই বাটেদি গৈ থাকোঁতে এহাল চোৰৰ লগ পাই পেট প্ৰৱৰ্তাবৰ বাবে সিহঁতৰ লগ লয় আৰু এদিন এজন চহকী লোকৰ ঘৰত চুৰি কৰিবলৈ গৈ হাতে-লোটে ধৰা পৰি বিচাৰৰ বাবে ৰজাৰ ওচৰ পাইগে। গৃহস্থজনে টেটোনক বান্ধি ৰাজসভালৈ নিওঁতে বাটত টেটোনে যি নতুন

ধৰণৰ ধূৰ্তালি চৰিতাৰ্থ কৰিছে তাৰ বাবেই তাৰ কঁকালত আৰু দুটা অভিযোগৰ দুডাল জৰী বান্ধ খাইছে। ৰাস্তাত লগ পোৱা কানীয়া হালোৱা এজনে লৰ মাৰি পলাই যোৱা হালৰ গৰুটো মাৰ এটা মাৰি ৰাখি দিবলৈ কোৱাত টেটোনে গৃহস্থৰ হাতৰ পৰা টোকোনডাল লৈ মাৰ এটা মাৰি গৰুটো থকা ঠাইতে বগৰাই দিয়া বাবেই সি গো-বধত অপৰাধী হৈছে। আকৌ গৈ থাকোঁতে কল-বেঙেনা, তামোল-পাণৰ পোহাৰীজনীয়ে *‘পইচাটো পেলাবি, কল আষি ল’বি, বুকুত গোৰ এটা মাৰি গুচি যাবি’* বুলি কথাৰ লাচতে নিজৰ ব্যৱসায়-নীতি ঘোষণা কৰা মতেই টেটোনে পইচা এটা দি কল একাষি লৈ পোহাৰীৰ বুকুত গোৰ এটা মাৰি চিঁট্ খুৱাই দিয়াত সি ডকাইতি গোচৰত অভিযুক্ত হৈছে। এইদৰে একেজন আচামীক লৈ তিনিজন গোচৰীয়া গৈ ৰজাৰ আগত গোচৰ দিছেগৈ যদিও বিচাৰত টেটোনে নিজৰ বাক্-চাতুৰ্যৰে প্ৰতিটো গোচৰকে খণ্ডন কৰি মুক্তি লভাৰ উপৰিও ৰাজচ’ৰাত নিজৰ ভৱিষ্যতৰ পথহে সুগম কৰিলে।

আনহাতে, ন্যায় সোধা ফুকনে প্ৰতিটো গোচৰতে এইটো শ-টকীয়া, হাজাৰটকীয়া, লাখটকীয়া কথা বুলি কথাৰ লাচতে কৈ শেষত নিজৰেই বিপদ চপাইছে। কাৰণ, ধূৰ্ত টেটোনে অন্য এদিন এই কথা কেইটাৰ সুবিধা লৈয়ে ন্যায় সোধা ফুকনৰ পৰা এক লাখ এহেজাৰ এশ মোহৰ আদায় কৰিছে। সোণৰ মোহৰ লৈ যাওঁতে বাটতে মন্ত্ৰী ফুকনৰ জীয়েক চম্পাৱতীৰ লগত সাক্ষাৎ হৈ কেনেদৰে সি এসাজ ভাতৰ বিনিময়ত নিজৰ সোণৰ মোহৰৰ ভাৰ চম্পাৱতীক গতাই দি শেষত নিজৰ বুদ্ধিৰ বলত মন্ত্ৰীৰ জোঁৱাই হৈছেগৈ সেয়া অত্যন্ত ৰসাল কাহিনী। কেৱল ইমানেই নহয়, নিজৰ বুদ্ধিমত্তাৰ বাবে টেটোনে ৰজাৰ পৰা তামুলী খিতাপ লাভ কৰি ৰজাঘৰীয়া বিষয়া হৈ সুখৰ জীৱন যাপন কৰিবলৈ ধৰিলে। উপায়হীন হৈ একালৰ যপৰীয়া টেটোনকে চম্পাৱতীয়েও স্বামী তামুলী ফুকন হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব লগা হ’ল।

বিষয়বস্তু মৌখিক হ’লেও একাধিক দৃশ্য সংযোগ কৰি কাহিনীটোক পাঁচ অংকত বিভক্ত কৰি সজোৱাত নাট্যকাৰে নিজৰ দক্ষতা প্ৰদৰ্শন কৰাত সফলতা লাভ কৰিছে। সংলাপৰ মাজে মাজে থাপ খোৱাকৈ ফকৰা-যোজনা, সাঁথৰ-পটন্তৰ আৰু নিভাঁজ অসমীয়া মাত-কথাৰে নাট্যকাৰে নিজৰ সাহিত্যিক চাতুৰ্যৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে। বুদ্ধিনিষ্ঠ হাস্যৰস এইখন নাটকৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। টেটোনৰ প্ৰত্যুৎপন্নমতিত্বই এহাতে যেনেকৈ ঘটনাংশৰ আঁৰ কাটিছে, আনহাতে তেনে কথা-কাণ্ডই হাস্যৰসৰো বিস্তাৰ কৰিছে। মূঠ পোন্ধৰটামান চৰিত্ৰযুক্ত নাটকখনত নাট্যকাৰৰ চৰিত্ৰসৃষ্টিৰ প্ৰয়াস দেখা নাযায়, একেটা কাৰণতে কাহিনীৰো বিশেষ কোনো বিকাশ হোৱা নাই।

লৌকিক আৰু জনপ্ৰিয় কাহিনীৰ ভিত্তিত ৰচিত হোৱা বাবে *টেটোন তামুলিত*

নতুনত্ব বুলিবলৈ একো নাই। টেটোনৰ অসাধাৰণ বাক্-পটুতাৰ বাবে আৰু ঘটনাৰ মেৰপাকত পৰি সি ন্যাস সোধা ফুকনৰ জীয়েক চম্পাৱতীক পত্নী হিচাপে লাভ কৰিছে। প্ৰকাশভংগী আৰু চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া ভাষাৰ ফালৰ পৰা নাটখনৰ সাহিত্যিক মূল্য অনস্বীকাৰ্য। কাহিনীৰ সফল পৰিণতিলৈ চাই নাট্য সমালোচক ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই কোৱাৰ দৰে ক'ব পাৰি যে, খেমেলীয়া কাহিনীৰে আৰম্ভ হ'লেও ইয়াৰ পৰিসমাপ্তি গহীন কমেডি সদৃশ। বিষয়বস্তুৰ ভিত্তিলৈ চাই *টেটোন তামুলি*ক পূৰ্ব প্ৰকাশিত বেজবৰুৱাৰ *লিতিকাই* নাটকখনৰ আৰু টেটোনৰ ধূৰ্তালিলৈ চাই *চিকৰপতি-নিকৰপতি* নাটখনৰ সমপৰ্য্যায়ৰ বুলিব পাৰি।

অশিক্ষিত গাঁৱলীয়া মানুহৰ মনৰ পৰা ভূত-প্ৰেতৰ বিশ্বাস দূৰ কৰাৰ উদ্দেশ্যে ৰচনা কৰা গোহাঞিবৰুৱাৰ তৃতীয়খন লঘু সামাজিক নাটক হৈছে ভূত *নে ভ্ৰম*। নাট ৰচনাৰ এই উদ্দেশ্যটো নাট্যকাৰে নাটৰ পাতনিতে উল্লেখ কৰিছে। অসমীয়া গাঁৱলীয়া সমাজৰ পৰা অন্ধবিশ্বাস আৰু কুসংস্কাৰ আঁতৰাবলৈ কেইজনমান শিক্ষিত লোক লগ হৈ 'সমাজ সংস্কাৰ সমিতি' নামেৰে এখন সমিতি পাতে। ভূতনাথ বৰুৱা আৰু মুক্তিনাথ ফুকনক যথাক্ৰমে সভাপতি আৰু সম্পাদক ৰূপে লৈ গঠিত হোৱা সমিতিখনৰ বাকীকেইজন হৈছে ইয়াৰ সদস্য। ভূত-প্ৰেতৰ প্ৰতি বিশ্বাস আৰু ভয় থকাৰ বাবেই এদিন পথৰুৱা বাটেদি দুপৰীয়া ভোকে-পিয়াহে গৈ থাকোঁতে পিছফালৰ পৰা জালোৱা এটাই মাত লগাই ৰ'বলৈ কোৱাত হালোৱাটোৱে তাৰ লগ ল'বলৈ সংকোচ কৰিছে। লগালগি হোৱাত দুয়ো ভূতৰ কথা পাতি ভয়ত ত্ৰস্তমান। অন্য এদিন নিজৰ ছাঁটোকে ভূত বুলি কৈ পোহাৰী এজনীক পতিয়ন নিয়াই ভয় খুৱাইছে এটা দুষ্ট গৰখীয়া ল'ৰাই। মৰনৈ মৰিদিখৌৰ মথাউৰিত ফুৰিবলৈ ওলাই গৈ আন এদিন সংস্কাৰ সমিতিৰ সদস্য দুজনেও মুনিচুনিৰ বেলিকা ভূতৰ কল্পনা কৰি ভয়ত দিহাদিহি ফিৰিছে। পুতেকৰ নৰীয়াত ঔষধ-পাতিৰ ব্যৱস্থা নকৰি এজনী তিৰোতাই বেজৰ হতুৱাই ভূত খেদাবলৈ গৈ পুতেকক চিৰদিনৰ বাবে হেৰুৱাই ৰাউচি জুৰিছে। অন্য এদিন ম'হখুটিত অকলে থাকিব লগা হোৱাত গুৱাল এটাই পিছফালে থকা ম'হজনীৰ ছাঁটো সন্মুখত দেখি ভূত বুলি ভাবি হায়ে-বিয়ে কৰিছে। একেদৰে সকলো ভূত নিজৰ কৰি লোৱা বুলি শুনি শিৱদৌলৰ সন্যাসীজনৰ কাষৰ পৰাই ছেলা দুজন ভিৰাই লৰ মাৰিছে। সমিতিয়ে মুখেৰে অন্ধবিশ্বাস আঁতৰাবলৈ প্ৰচাৰ অভিযান চলায় যদিও, দুই-চাৰিজন সদস্য কিন্তু এই কৌটিকলীয়া সংস্কাৰৰ পৰা মুক্ত হ'ব পৰা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে, ফজলুৰ আৰু সোণেশ্বৰে মৰিদিখৌৰ মঠাউৰিত ভূতৰ কথাৰে উচপ খাই উঠা ঘটনাটো। একেদৰে নিজৰ সাহসিকতাৰ প্ৰমাণ দিবলৈ ধৰ্মেশ্বৰে মাজনিশা মৰিশালিত খুঁটি পুতিবলৈ গৈ

মৰিশালীৰ ঘোপমৰা অন্ধকাৰ আৰু জয়াৰ পৰিবেশত নিজ ভাবতে শিয়ৰি উঠি চুৰিয়াৰ থোৰতে গোঁজটো পুতি ভিৰাই লৰ মৰা ঘটনাটোলৈও আঙুলিয়াব পাৰি। এনে ধৰণৰ ভূত-প্ৰেত সম্বন্ধীয় বহু গাঁৱলীয়া জীৱনৰ সজীৱ চিত্ৰ নাটকখনত পোৱা যায়।

অন্ধবিশ্বাসত লেটি লৈ থকা সৰ্বসাধাৰণ মানুহে ছাগটোকে বাঘ যেন দেখে, নিজৰ ছাঁটোকে ভূত বুলি কল্পনা কৰে। অশিক্ষিত আৰু অন্ধবিশ্বাসী মানুহৰ এনে ধৰণৰ বিশ্বাস অত্যন্ত স্বাভাৱিক আৰু বাস্তৱ। সমাজ সংস্কাৰৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি দুটামান চৰিত্ৰৰ মুখেৰে কেইটামান তেনে ধৰণৰ সংলাপ পৰিবেশন কৰি নাট্যকাৰে দৃশ্যসমূহ উপস্থাপন কৰিছে যদিও নাট্যকাহিনীত ঘটনাৰ কোনো সবল ধাৰাবাহিকতা নাই। মানুহৰ অন্ধবিশ্বাসৰ উদাহৰণ কেইটামানেৰে কাহিনী গ্ৰন্থন কৰিবলৈ যোৱাৰ বাবে ইয়াত নিৰ্দিষ্ট নায়ক-নায়িকাতো নায়েই আনকি চৰিত্ৰৰ বিকাশতো নাট্যকাৰে বিশেষ গুৰুত্ব দিব নোৱাৰিলে। উচ্চশিক্ষিত ভূতনাথ বৰুৱা নামৰ সংস্কাৰ সমিতিৰ সভাপতি ৰূপে থিয় কৰোৱা স্থিতপ্ৰজ্ঞ আৰু নিজৰ মতত অচল-অটল চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰৰ বক্তব্য প্ৰকাশক চৰিত্ৰ। বাকীকেইটা চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপে কিছু হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিলেও পৰিস্থিতিৰ স্বাভাৱিকতালৈ চাই নাটকখনক সম্পূৰ্ণ ৰূপে ধেমেলীয়া নাটক বুলিবও [illegible]োৱাৰি।

ভূত নে ভ্ৰম ইংৰাজ আমোলৰ সংস্কাৰ-কামী শিক্ষিত লোক কেইজনমানৰ নাটকীয় ঘটনা বা চৰিত্ৰৰ সূত্ৰবিহীন অশিক্ষিত সমাজৰ কুসংস্কাৰ আৰু অন্ধবিশ্বাসৰ আমোদজনক সমালোচনা মাথোন। বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ আমোদজনক চিত্ৰই নাটকখনক ধেমেলীয়াৰ শাৰীলৈ নিলেও ভূতনাথ বৰুৱা চৰিত্ৰটোৱে চাৰিত্ৰিক গাম্ভীৰ্যৰে উদ্দেশ্যৰ প্ৰতি যি বাঘজৰী টানিছে তাৰ দ্বাৰা ই হাস্যৰসৰ সোঁতটোক ভেটা দি ধৰে। চতুৰ্থ অংকৰ শেষত ধৰ্মেশ্বৰে ভূতৰ ভয়ত মৰিশালীৰ পৰা কাপোৰ-কানি এৰি পলোৱাতে নাটৰ যৱনিকা পেলোৱা হ'লে নাটখনত নাট্যকাৰৰ বক্তব্য প্ৰকাশ নহ'লেও হাস্যৰসতে যৱনিকা পৰিলহেঁতেন আৰু সংস্কাৰকামী মনোবৃত্তিয়ে তীব্ৰভাৱে দেখা দিয়া উপদেশধৰ্মী বিৰক্তিকৰ পঞ্চম অংকৰ দ্বাৰা নাটকীয় মূল্য বিনষ্ট হোৱাৰ পৰাও ৰক্ষা পৰিলহেঁতেন।

নাটকখনত নাট্যকাৰৰ হাস্যৰস সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস মন কৰিবলগীয়া। তৃতীয় অংকৰ প্ৰথম পটত কানীয়াকেইটাৰ হেনা-হুচা কথোপকথন, চতুৰ্থ অংকৰ প্ৰথম পটত সন্যাসীৰ লগত ছেলা দুজনৰ হিন্দী মিহলি কথা-বাৰ্তা, ফজলুৰে 'স' বৰ্ণৰ ঠাইত 'হ' উচ্চাৰণেৰে কথা কোৱা, ধৰ্মেশ্বৰৰ চুৰিয়া এৰি পলোৱা সম্পৰ্কীয় কাহিনী আদিয়ে হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে। নাটকখনত চাৰিত্ৰিক দিশ প্ৰকাশক যি দুই-এটা ইংৰাজী বাক্য ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে তাৰ দ্বাৰা তদানীন্তন অসমীয়া শিক্ষিত সমাজত ইংৰাজী ভাষাৰ প্ৰভাৱৰ কথা

জানিব পাৰি। নাট্যকাৰৰ বাকী দুখন নাটকৰ দৰে ইয়াতো হাস্যৰসৰ প্ৰধান সমল ভাষাগত বুলিব পাৰি। যেনে -

"তৃতীয় কানীয়া : (টিকিৰা এটা পুৰি নাকে-মুখে যোৱাঁ উৰুৱাই)
নহয়, আল্‌পতি, অৰকৈ কাব লাগে। গিৰঅক্টই দিছে
কাবলৈকে বুলি, পেট বৰাই কাবাঁ।"

(তৃতীয় অংক, প্ৰথম পট)

"১ম ছেলা : (ভাং মলি মলি) বেবাজী, হামি ইস্কু মলি মলিকে
একদম্ জহৰ বনা দেগা। আপুনি দেখেগা।"

(চতুৰ্থ অংক, প্ৰথম পট)

নাটকথনৰ 'প্ৰথম পাতনি'ত গোহাঞিবৰুৱাই ইয়াক ধেমেলীয়া বুলি সংকোচ মনেৰে ক'বলৈ বিচাৰিছে যদিও সংস্কাৰকামী মনোভাব নাটকথনৰ চালিকাশক্তি হোৱা বাবে ই বাকী দুখন নাটৰ স্তৰলৈ নুঠিল। ধেমেলীয়া নাটক হিচাপে এইখন নাটকে সেই সময়ত দৰ্শক-শ্ৰোতাক যি আমোদ দিছিল আজি কুৰি বা একবিংশ শতিকাৰ মানুহক সেয়া হয়তো দিব নোৱাৰিব। তদুপৰি নাটকথনৰ কেইটামান ত্ৰুটিও মন কৰিবলগীয়া। তৃতীয় অংকৰ প্ৰথম পটত প্ৰথম কানীয়াৰ প্ৰথম দুটা সংলাপ, দ্বিতীয় কানীয়াৰ কেৱল দ্বিতীয় সংলাপটো আৰু তৃতীয় কানীয়াৰ প্ৰথম সংলাপটোৰ বাদে পিছ মুহূৰ্ততে সিহঁতে শুদ্ধ উচ্চাৰণেৰে কথা-বাৰ্তা পাতিছে। কানিৰ নিচাত জপৰ্ জপৰ্ টোপনীয়াই থকা কানীয়াই কেৱল এষাৰ বা দুষাৰ জিভা ঘোৰ নোখোৱা উচ্চাৰণেৰে কথা পতাৰ পিছতে স্বাভাৱিকভাৱে কথা পাতিব পৰাটো আচৰিত কথা। আকৌ চতুৰ্থ অংকৰ তৃতীয় পটত ধৰ্মেশ্বৰ সম্পৰ্কীয় ঘটনাটো হাস্যৰসাত্মক হ'লেও নাট্যমঞ্চৰ বাবে দৃশ্যসন্মত নহয়। এইদৰে চালে নাটখনত কিছু খুটি-নাটি ধৰা পৰে যদিও আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ আদিস্তৰৰ নাটক হিচাপে কেৱল এইখনতে নহয়, গোহাঞিবৰুৱাৰ তিনিওখন সামাজিক নাটকতে গাঁৱলীয়া চৰিত্ৰবোৰৰ কথা-বাৰ্তা, চাল-চলন, আচাৰ-ব্যৱহাৰ বৰ সজীৱতাৰে অংকিত হৈছে। অসমীয়া যোজনা-পটন্তৰে নাটককেইখনৰ শোভা বঢ়াইছে। তদুপৰি গাঁৱলীয়া জীৱন-যাত্ৰাৰ দোষ-ত্ৰুটি, কুসংস্কাৰ, অন্ধবিশ্বাসৰ ছবিবোৰ সহানুভূতিৰে অংকন কৰিব পৰাটো নাট্যকাৰৰ বিশাল হৃদয়ৰ মহানুভৱতাৰ পৰিচায়ক বুলিব পাৰি।

প্ৰাসংগিক গ্ৰন্থ :

১।	অসম প্ৰকাশন পৰিষদ	*গোহাঞিবৰুৱা ৰচনাৱলী*
২।	ডেকা হাজৰিকা, ড° কৰবী	*অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰস*
৩।	নেওগ, ড° মহেশ্বৰ	*অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা*
৪।	ভট্টাচাৰ্য্য, ড° শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ	*অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি*
৫।	মহন্ত, লক্ষ্মীকান্ত	*অসমীয়া সাহিত্য অধ্যয়ন*
৬।	শইকীয়া চন্দ্ৰপ্ৰসাদ (সম্পাঃ)	*পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা*
৭।	শৰ্মা, বসন্ত কুমাৰ	*নাট্য সমীক্ষা*
৮।	শৰ্মা, ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ	*অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*
৯।		*অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত*

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ গৌণ চৰিত্ৰ

মণি ফুকন

কাহিনী, চৰিত্ৰ আৰু সংলাপ, মূলতঃ এই তিনিটা মূল উপাদানেৰে নাটক একোখনৰ জুমুঠিটো নিৰ্মিত হয়। নাটক যিহেতু দৃশ্যকাব্য, গতিকে নাটকত অন্যান্য উপাদানৰ পৰ্যায়ক্ৰমে প্ৰয়োগ হয় নাট্যকাৰৰ চিন্তা, অভিৰুচি, দৰ্শন তথা কলা-সচেতন মনৰ অৱস্থা অনুসৰি। নাটক একোখনত চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ গুৰুত্ব অধিক হ'ব নে সংলাপ প্ৰয়োগৰ গুৰুত্ব অধিক হ'ব, সেই কথা নিৰ্ভৰ কৰিব নাট্যকাৰে নিৰ্বাচন কৰি লোৱা নাট্য কাহিনীৰ ৰূপ-ৰেখাৰ ওপৰতহে। নাটক একোখনৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰি লোৱা বা পৰিকল্পনা কৰি লোৱা কাহিনীৰ প্ৰয়োজনতহে অন্যান্য উপাদানৰ প্ৰয়োজন হীন-ডেঢ়ি হ ব পাৰে। সৰ্বোপৰি নিৰ্বাচিত কাহিনী একোটাক চৰিত্ৰৰ সমাহাৰত পৰিস্ফুটন ঘটাবলৈ যোৱাৰ আগতেই নাট্যকাৰে মঞ্চৰ কথা আগত ৰাখিহে নাটকখনৰ ৰূপৰেখা অংকন কৰিবলগীয়া হয়। বহু সময়ত চৰিত্ৰৰ মুখৰ সংলাপে প্ৰকাশ কৰিবলগীয়া বক্তব্য, চৰিত্ৰৰ আবয়ৱিক অভিব্যক্তিৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰিবলৈ নাট্যকাৰে মঞ্চ-নিৰ্দেশনাৰ আশ্ৰয় ল'বলগীয়া হ'ব পাৰে। এনে কৌশল প্ৰয়োগৰ দ্বাৰাই চৰিত্ৰ একোটাৰ বাচিক মৌনতা সত্ত্বেও অন্তৰাভিব্যক্তি মুখৰ হৈ উঠিব পাৰে। এই কেইটা কথা কোৱাৰ পাছতো কিন্তু নাটক এখনৰ কথা চিন্তা কৰিলে চৰিত্ৰৰ নাটকীয় ৰূপ এটাহে মনত প্ৰথমতে ভুমুকি মাৰে। দৰ্শক হিচাপে আমি নাটক একোখনত প্ৰথমে এটা কাহিনী উপভোগ কৰিবলৈ বিচাৰোঁ আৰু লগতে কাহিনীৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে চৰিত্ৰৰ উত্থান-পতন তথা পৰিণতি ৰচনাৰে যৱনিকা পৰা কাহিনী একোটাৰ সামগ্ৰিক নাট্যৰসৰ আস্বাদ ল'বলৈ বিচাৰোঁ। যিকোনো শিল্পকৃতিৰ প্ৰাথমিক দৰ্শন বা পঠনৰ দ্বাৰা আমি প্ৰথমে আস্বাদিত হওঁ, শিল্পমূল্য নিৰ্ণয় কৰোঁ দ্বিতীয় পৰ্যায়তহে। এৰিষ্টটলে কোৱা 'Catharsis' হ'ল সাহিত্য-শিল্প পঠন-দৰ্শনৰ অন্তত ওপজা কলাগুণ সম্বন্ধীয় এক মানসিক সঁহাৰিহে। কলাৰ মূল্য আমি নিৰ্ণয় কৰোঁ 'Catharsis' উপলব্ধিৰ পাছত।

আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ অবিসম্বাদী নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটক কেইখনৰ গৌণ চৰিত্ৰসমূহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ যোৱাৰ আগতে প্ৰাসংগিকভাৱে আযাৰ চেৰেক কথাৰ অৱতাৰণা কৰা হ'ল। বিভিন্নজন বিজ্ঞ সমালোচকে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱন দৰ্শন তথা শিল্পকৃতিৰ বিষয়ে সম্যক আলোচনা ইতিমধ্যে আগবঢ়াই গৈছে। তেওঁৰ অদ্বিতীয় নাট্যশিল্পৰ বিষয়েও বিভিন্ন স্থানত বিশ্লেষণ

কৰিছে। তেনেস্থলত তেওঁৰ নাটকৰ গৌণ চৰিত্ৰসমূহৰ বিষয়ে পুনৰ আলোচনাৰ পাতনি তৰি নতুনকৈ কিবা এটা ক'বলৈ আমি অত্যুৎসাহ কৰা নাই। আমি কেৱল আগৰৱালাদেৱৰ নাটক কেইখনত চিত্ৰিত গৌণ চৰিত্ৰসমূহৰ ভূমিকাৰ বিষয়েহে এই চুটি লেখাটিত আলোকপাত কৰিব বিচাৰিছোঁ। আলোচনাৰ দুৱাৰদলিত আৰু এটা কথা স্পষ্ট কৰি ল'ব খুজিছোঁ — গৌণ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কীয় ধাৰণাটো। নাট্যতত্ত্ব আলোচনাৰ প্ৰসংগতে হওক নাইবা পাঠ আলোচনাৰ প্ৰসংগতে হওক, চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ বেলিকা মুখ্য চৰিত্ৰ বা নায়ক-নায়িকাৰ লগতে পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰ আলোচনাতে আমাৰ আলোচনা-বিশ্লেষণ সামৰি থওঁ। এক কথাত ক'বলৈ গ'লে গৌণ চৰিত্ৰসমূহক সচৰাচৰ আলোচনাৰ বাহিৰত ৰখা হয়। কোনো সন্দেহ নাই যে, নাটকৰ পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰৰ পাছতে স্থান দিব পাৰি গৌণ চৰিত্ৰসমূহক। গৌণ চৰিত্ৰসমূহ নাটক একোখনৰ এৰাব নোৱাৰা অংগ অৱশ্যে নহয়। বহু সময়ত এনে চৰিত্ৰ নাটক এখোখনৰ পৰা বাদ দিলেও নাট্য কাহিনীৰ কোনো ক্ষতি বা হীন-ডেঢ়ি নহয়। অন্যহাতেদি গৌণ চৰিত্ৰৰ কোনো পৰিণতি ৰচনাৰে স্বয়ং সম্পূৰ্ণ চৰিত্ৰ ৰূপে নাটকত ই জিলিকি নুঠে; গতিকে, পাঠক বা আলোচক হিচাপে আমাৰ দৃষ্টিৰ পৰা এনে চৰিত্ৰ প্ৰায় বাদ পৰি ৰয়। নাটকৰ গৌণ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত যে নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য নিহিত হৈ নেথাকে, সেইটো নহয়; বৰং বহু সময়ত বিশেষ বিশেষ নাটকীয় পৰিস্থিতিত একোটা ভাব বা বিষয়ত আলোকপাত কৰাৰ স্বাৰ্থতে নাট্যকাৰে এনে চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰা দেখা যায়। তদুপৰি নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ বা নায়ক-নায়িকাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য অধিক পৰিস্ফুটনৰ বাবেও সাময়িকভাৱে গৌণ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ প্ৰয়োজন হ'ব পাৰে। মুঠতে নাটকৰ গৌণ চৰিত্ৰসমূহ নাট্যকাৰৰ পূৰ্বপৰিকল্পিত নহ'লেও এনে চৰিত্ৰসমূহে কেতিয়াবা নাটক এখোখনৰ পৰিবেশ একোটাৰ এনে এক জীৱন্ত ৰূপ প্ৰতিফলিত কৰাত সহায় কৰে যে, বহু সময়ত এনে চৰিত্ৰ নাট্যকাৰৰ সচেতন আৰু পৰিকল্পিত মনৰ প্ৰয়োগ বুলি ধাৰণা হয়। নাটকৰ গৌণ চৰিত্ৰবোৰ এক প্ৰকাৰ কোনো খেলুৱৈ দলৰ অপেক্ষাকৃত উপৰঞ্চি খেলুৱৈ (Substitute Player)ৰ দৰে। প্ৰশিক্ষকৰ প্ৰশিক্ষণ-কলাৰ অভিনৱত্বই যেনেকৈ খেলুৱৈৰ দক্ষতা বৃদ্ধি কৰে, ঠিক তেনেদৰে নাট্যকাৰৰ সূক্ষ্ম নাট্যচিন্তা তথা কলা-সচেতন মনৰ যথাৰ্থ অন্বয়ৰ দ্বাৰা চিত্ৰিত গৌণ চৰিত্ৰসমূহে পাঠক-দৰ্শকৰ চকুত (মনত) চমক সৃষ্টি কৰে। আন কথাৰে ক'বলৈ গ'লে গৌণ চৰিত্ৰসমূহৰ চাল-চলন, ভাব-ভংগিমা বা আদৱ-কায়দাৰ মাজতো আমি নাটকৰ মূল কাহিনীৰ উত্থান-পতনৰ কিঞ্চিত আভাস পোৱাৰ লগতে কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ বিশেষৰ পৰিণতিৰ পূৰ্বাভাস পাব পাৰোঁ।

১৪-১৫ বছৰ বয়সতে নাটক ৰচনাত হাত দি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত

জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ চুটি জীৱন পৰিক্ৰমাত ছয়খনকৈ ভিন্নস্বাদৰ নাটক ৰচনা কৰি এটা নতুন নাট্য পৰম্পৰাৰ জন্ম দিয়ে। ইতিমধ্যে বহুজন বিজ্ঞ সমালোচকে বিভিন্ন স্থানত জ্যোতিদৰ্শনৰ লগতে তেওঁৰ নাট্যকৃতিৰ সামগ্ৰিক মূল্যায়ন আগবঢ়াইছে। তেনেস্থলত তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰ আলোচনা পুৰণি কথাৰ পুনৰুক্তি যেন বোধ হ'ব পাৰে। যিহেতু গৌণ চৰিত্ৰ আলোচনাৰ বেলিকাও মুখ্য বা অন্য পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰসংগৰ পুনৰুক্তি হ'ব পাৰে। যি কি নহওক, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিখন নাটকৰ সামগ্ৰিক নাট্যমূল্য বা শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপন্ন হৈছে মূল চাৰিটা উপাদানৰ যথাৰ্থ প্ৰয়োগত। এই চাৰিটা উপাদান হৈছে — কাহিনী, চৰিত্ৰ, সংলাপ আৰু নাটকীয় সংঘাত। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিখন নাটকৰ মূল কাহিনী আৰু কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰসমূহৰ চিত্ৰণত তেওঁ যেনেদৰে সচেতন, গৌণ চৰিত্ৰসমূহৰ চিত্ৰণৰ বেলিকাও সমানে সচেতন বুলি ধাৰণা হয়। এক কথাত তেওঁ নাটকৰ প্ৰতিটো উপাদানক আনুপুংখিক পৰ্যালোচনাৰে চূড়ান্ত ৰূপ দিছে। তেওঁৰ প্ৰথম নাটক *শোণিত কুঁৱৰী*ত যদিওবা এটি পূৰ্বপ্ৰস্তুত পুৰা কাহিনীৰ নাট্যৰূপ আছে, তথাপি আধুনিক নাটকৰ ক'লা-কৌশল বা নাট্যশৈলীৰ সুষম উপস্থাপন ঘটিছে এই নাটকত। পূৰ্বপ্ৰস্তুত পুৰা কাহিনীটোৰ মাজত থকা ভক্তিৰসৰ প্ৰাবল্যৰ বিপৰীতে জ্যোতিপ্ৰসাদে ইয়াত গুৰুত্ব প্ৰদান কৰিলে উষা-অনিৰুদ্ধৰ প্ৰণয় কাহিনীটোৰ আধুনিক নাট্যৰূপত উপস্থাপন কৰাৰ প্ৰতিহে । গতিকে কিশোৰ নাট্যকাৰজনৰ ৰোমাণ্টিক আবেগৰ চঞ্চল অথচ শমিত ৰূপৰ এক কলাত্মক উপস্থাপন ঘটিল নাটকখনৰ মাজত। নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিভংগী আৰু লক্ষ্যবস্তু উষা-অনিৰুদ্ধৰ প্ৰণয় কাহিনীটোত কেন্দ্ৰীভূত হোৱাৰ বাবে পুৰাণ প্ৰসিদ্ধ কাহিনীটোৰ অন্যান্য চৰিত্ৰসমূহ একপ্ৰকাৰ নিষ্প্ৰভ হৈ পৰিছে। উষা-অনিৰুদ্ধ, চিত্ৰলেখা, বাণ, শিৱ আৰু মধুমতীৰ বাহিৰে কোনো এটি পুৰাণ চৰিত্ৰই নাটকখনত সক্ৰিয় ৰূপত জিলিকি উঠা নাই। তথাপি এই চৰিত্ৰ কেইটাৰ বাহিৰে গৌণ চৰিত্ৰ ৰূপে কিছু পৰিমাণে সপ্ৰতিভ যেন লাগে কুঁজী চৰিত্ৰটো। সন্দেহ নাই, নাট্যকাৰে চৰিত্ৰটোৰ দ্বাৰা দৰ্শক-পাঠকক হাস্যৰসৰ যোগান ধৰাৰ স্বাৰ্থতেই ইয়াক স্বকীয় কল্পনাৰে ৰহনাই নতুনকৈ অংকন কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। তদুপৰি উষাৰ অৱৰুদ্ধ অন্তেষপুৰত অচিনাকি ডেকা অনিৰুদ্ধৰ অবাঞ্ছিত প্ৰৱেশৰ বতৰা কুঁজীৰ মুখেৰে ৰজাৰ কাণ চোৱাই সম্ভাব্য প্ৰতিক্ৰিয়াৰ বাবে দৰ্শকৰ মনত কৌতূহল বা নাট্যোৎকণ্ঠা সৃষ্টিৰ প্ৰয়োজনতো চৰিত্ৰটো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। কুঁজী বুঢ়ী চৰিত্ৰটো বহুৰূপী চৰিত্ৰ ৰূপে চিত্ৰিত কৰা নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য নহয়, কিন্তু জ্ঞানী-মূৰ্খ ৰূপেও চিত্ৰিত কৰিব বিচৰা নাই। এগৰাকী সাধাৰণ মূৰ্খ তিৰোতা ৰূপে চৰিত্ৰটো চিত্ৰণৰ দ্বাৰা নাটকৰ কাহিনী প্ৰবাহ ত্বৰান্বিত কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে । নাটকখনত কুঁজী চৰিত্ৰটোৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে চতুৰ্থ অংকৰ

প্ৰথম দৰ্শনত। অৱৰুদ্ধ অগ্নিগড়ৰ মাজত ঊষাৰ অন্তেষপুৰত অচিনাকি ডেকা ল'ৰা অনিৰুদ্ধক দেখি ধাত্ৰী ৰূপী কুঁজী সন্দেহ আৰু আশংকাত শিয়ৰি উঠিছে। ৰজাৰ আজ্ঞাবাহী বুঢ়ী লিগিৰী তথা ঊষাৰ ধাত্ৰী হিচাপে অগ্নিগড়ত ঊষাৰ চোৱাচিতা কৰাৰ দায়িত্ব ন্যস্ত হৈছে কুঁজীৰ ওপৰত। গতিকে দিনে-ৰাতিয়ে পালি-পহৰীয়াৰ 'ৰাইখ নোহোৱা' নিয়মিত টহলৰ মাজতো অচিনাকি ডেকা ল'ৰা এটা আহি ঊষাৰ স'তে গোপনে মিলিত হোৱাত কৰ্তব্যৰ গাফিলতিৰ হেতু সম্ভাব্য ৰাজদণ্ডৰ বাবে কুঁজী সন্ত্ৰস্ত হৈছে। ভীতি-বিহ্বল কুঁজী বুঢ়ীয়ে ততালিকে খবৰটো ৰজাক অৱগত কৰাই দায়িত্বহীনতাৰ সম্ভাব্য শাস্তিৰ পৰা ৰেহাই পাবলৈকে থিতাদহে দৌৰি গৈছে ৰাজচ'ৰালৈ বুলি (চতুৰ্থ অংক, প্ৰথম দৰ্শন)। চতুৰ্থ অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত মধুমতীৰ আগত ঘটনাৰ অদ্যোপান্ত বিৱৰি কৈ কুঁজী আগবাঢ়িব খুজিছে বাণ ৰজাক সবিশেষ বাৰ্তা দিবলৈ। মধুমতীৰ বাৰম্বাৰ হাক-বচন উপেক্ষা কৰি বাণ ৰজাৰ কাষলৈ যাবলৈ উদ্যত হোৱা কুঁজী বুঢ়ীক ডিঙিৰ কণ্ঠহাৰ দি মধুমতীয়ে শান্ত কৰিছে যদিও পিছ পাকত কুঁজী বুঢ়ীৰ মানসিক লালসাই সেই হাক-বচন পৰিহাৰ কৰাত ইন্ধন যোগাইছে আৰু তাই মনৰ সিদ্ধান্ত সলাই ৰাজদৰবাৰলৈ অগ্ৰসৰ হৈছে। নাট্যকাৰে চৰিত্ৰটোৰ মানসিক লালসা আৰু নিৰ্বুদ্ধিতা প্ৰদৰ্শন কৰাৰ লগতে কিছু হাস্যৰসৰো সৃষ্টি কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে এই চতুৰ্থ অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত। যথা —

> "*কুঁজী —(মালাধাৰ ডিঙিত পিন্ধি) আই – আই — এওঁক কওঁতেই*
> *দেখোন মুকুতা মালা পালো একা ! ৰজাক ক'লে বা কৰি*
> *কৰে ! নিশ্চয় মোক পটেশ্বৰী কৰিবই কৰিব। এই সুবিধা*
> *এৰি দিয়া নাযায়। মাকে, মোৰ কপাল ফুলিছে।* "
>
> (দ্বিতীয় দৰ্শন)

নাটকখনৰ চতুৰ্থ অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত কুঁজী চৰিত্ৰটোত প্ৰাধান্য আৰোপ কৰি এটি বিশেষ নাট্যকীয় পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। সাধাৰণ দৃষ্টিৰে চাবলৈ গ'লে কুঁজী চৰিত্ৰটোৱে প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰি থকা এই দৃশ্যটোত স্থূল হাস্যৰসৰ অৱতাৰণা কৰিবলৈ যত্ন কৰা যেন লাগে। কিন্তু দ-কৈ ভাবি চালে নাটকখনৰ কথাবস্তুৰ সামগ্ৰিক পৰিবেশৰ লগত যে এই দৃশ্যটো পৰিস্থিতি সাপেক্ষ হৈছে, সেইকথা উপলব্ধি কৰিব পাৰি। দ্বিতীয় দৃশ্যত কুঁজী বুঢ়ীয়ে সন্মুখীন হোৱা পৰিস্থিতিৰ সম্ভাব্য পৰিণতি সম্পৰ্কে কিছু পৰিমাণে উৎকণ্ঠা সৃষ্টি কৰাৰ পাছত তৃতীয় দৃশ্যত নাট্যকাৰে গুৰুত্ব প্ৰদান কৰিলে চৰিত্ৰটোৰ স্বভাৱগত মানসিক স্থূলতাৰ ওপৰতে। গতিকে এই দৃশ্যত কুঁজী চৰিত্ৰৰ চাল-চলন, ভাব-ভংগিমা, কথা-বতৰাই লঘু হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰে। নিজৰ

বয়স আৰু শাৰীৰিক অৱস্থাৰ বিষয়ে সচেতন যদিও মধুমতীৰ পৰা পোৱা কণ্ঠহাৰ পৰিধান কৰি 'চুলি মেলাই' 'দীপলিপ কইনাজনী' হৈ ৰজাৰ 'মন খুৱাব'লৈ চেষ্টা কৰা কুঁজী বুঢ়ীৰ আচৰণে হাস্যৰসৰ যোগান ধৰিলেও চৰিত্ৰটোৰ এই আচৰণক বহুৱালি বুলিও ক'ব নোৱাৰি। অন্ততঃ চৰিত্ৰটোৰ পক্ষ লৈ কথাখিনি চিন্তা কৰিলে কুঁজীৰ আচৰণ তেওঁৰ স্বভাৱগত বৈশিষ্ট্যৰ স্বাভাৱিক উপস্থাপন বুলিব পাৰি। যথা —

"(ৰাজ আলি। দুপৰীয়া। ভ্ৰলকৈ সাজি-পাৰি কুঁজী বেগাবেগীকৈ আহে।)

কুঁজী — উস্ কটা ! ভাল সাৰি আহিলোঁ ! কোনোমতেহে আহিছো। মোক আকৌ ক'বলৈ হাক দিয়ে ! হে হে ! মই টেঙৰীয়ে হবলা হাৰডাল পায়েই নোকোৱাকৈ থাকিম ? সেইকথা হ'ব নোৱাৰে। (অলপ ৰৈ) আজি একা, মোৰ দিনটোৱেই কিবা ভাল হবলা। পুৱাই মুকুতাৰ মালাধাৰ পালো, মাকে। এইবাৰ ৰজাক কৈ পটেশ্বৰী হমেই হম। যদি হওঁ পোনেই চিত্ৰলেখীৰ মুৰ খুৰাই বাজ কৰি দিম। মই তাইক এশিকা শিকাম মাকে, বুঢ়ী মাকক চিনাহে নাই। ········ (গালৈ চাই) ভলকৈয়েতো সাজি পাৰি আহিছোৱেই, ডিঙিত মুকুতাৰ মালাধাৰ আছেই। চুলিকোচাও ভালকৈ মেলাই আহিছোৱেই। মাকে, আজি ৰজাৰ মন খুৱাইহে এৰিম। ··

কুঁজী চৰিত্ৰটোৰ বেশ-ভূষা, সংলাপ, বিশেষকৈ স্বভাৱগত আচৰণে নাটকথনত প্ৰয়োজনীয় হাস্যৰসৰ যোগান ধৰিবলৈ সক্ষম হৈছে । উষাৰ অথন্তৰৰ বতৰা দিবলৈ ৰাজচ'ৰালৈ ভিৰাই খোজ লোৱা কুঁজীয়ে আদবাটতে নাপিতক লগ পাই দাপোণত নিজৰ চেহেৰা চাব খুজি নাপিতৰ লগতো এখুন্দা লাগিছে । যথা —

"নাপিত — ই বোলো আমাৰ কুঁজী বাই দেখোন ! সাজি-পাৰিনো ক'লৈ ওলাইছা ? ··· ····· বোলো অমোল খাই দেখোন মুখখন যেচুলুকাৰ — (মুখত সোপা দি হাঁহে)

কুঁজী — হেৰৌ কটা খেকাৰ-খোৱা নাপিত ! বৰ সাহ দেখোন একা! এঁ কুঁজী বুলিছ ? বাপেৰৰ ঘৰৰ বেটী পাইছনে, কটা গোলাম ! মাৰৰ ভমক পোৱা নাই হবলা ? দেখিবি মাৰে, কুঁজী কুঁজী নকৰিবি। ৰজাৰ পটেশ্বৰী বুলি জনা নাই হবলা !

নাপিত — ঔ আই ! "খেমা" কৰিবা দেওহে। জানিলেনো আকৌ কওঁনে ? পিছে পটেশ্বৰীনো হ'লা কেতিয়া ? ৰজাৰ বেটীহে।

কুঁজী — কটা বাপেৰৰ বেটী ! খেমালি পাইছ হ'বলা ? মাকে চৌধপুৰুষৰ সৈতে শালত দিয়াম বুলি জনা নাই হ'বলা ? দে কটা, দে দাপোণখন সোনকালে।

নাপিত — এ, মই নাজানো নহয় । (দাপোণ দিয়ে) পিছে আমালৈ আকৌ নাপাহৰিবা। চুকে কোণে ক'ৰবাত গোজা মাৰি থ'বা দেই !

কুঁজী — (দাপোণত মুখ চাই) বাৰু বোপাই ! তোক কিবা এটা কৰিম বাৰু। পিছে হমহে, অ' বুজা নাই ? বাৰু চা চোন টা, মই দেখিবলৈ কেনে হৈছো। ডেকেৰীজনী যেন হোৱা নাই নে ?

নাপিত — নক'বা নক'বা, মই বৰ ভাল দেখিছো ! .... মোৰ হ'লে একেবাৰে মন খাই গৈছে ——

কুঁজী — এঁ কটা কুকুৰৰ পুতেক ! তোৰ ইমানটো কলিজানে ? কটা শৃকালি হৈ সিংহৰ আসৈ পাৰ ? নে কটা তোৰ দাপোণ। (দাপোণখন দলি মাৰি দিয়ে)"

নক'লেও হ'ব যে, চতুৰ্থ অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনটো কুঁজীক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নিৰ্মিত হৈছে। এই গোটেই দৃশ্যটোত কুঁজী, নাপিত আৰু গণক বাপু চৰিত্ৰ তিনিটা এনেভাৱে আটিলকৈ বান্ধি লোৱা হৈছে যে, তিনিওটা চৰিত্ৰই পৰিস্থিতি সাপেক্ষ হৈছে আৰু মূল কথাবস্তুৰ স'তে সংগতিপূৰ্ণভাৱে ৰজিতা খাই পৰিছে। অৱশ্যে কুঁজী চৰিত্ৰটোৰ পৰিণতিৰ ছবিখনে সাধাৰণ পাঠক বা দৰ্শক হিচাপে আমাৰ মনত কিঞ্চিত হ'লেও অসন্তুষ্টি প্ৰদান কৰে। অন্ততঃ কুঁজী বুঢ়ীৰ নাক-কাণ কাটি এৰি দিবলৈ প্ৰহৰীক নিৰ্দেশ দিয়া পৰিস্থিতিটো আমাৰ বাবে অনাকাংক্ষিত আছিল। ধাৰণা হয়, কুঁজী বুঢ়ীৰ পৰিণতিৰ দৃশ্য নাট্যকাৰৰ ইচ্ছাকৃত প্ৰয়োগ। তেওঁৰ দৃষ্টি কেন্দ্ৰীভূত হৈছিল উষা, অনিৰুদ্ধ আৰু চিত্ৰলেখাৰ ওপৰতহে। গতিকে এই তিনিটা চৰিত্ৰৰ পৰিকল্পিত উপস্থাপনৰ দ্বাৰা নাটকীয় পৰিবেশ সৃষ্টিত সহায়ক হ'ব পৰাকৈ কুঁজী চৰিত্ৰটো অংকন কৰা হৈছে মাথোন। তদুপৰি পুৰণি বৈষ্ণৱ কাব্য দুখনত থকা (***কুমৰ হৰণ***, ***উষা পৰিণয়***) চৰিত্ৰটো সামান্য সাল-সলনি ঘটাই নাট্য কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত সামান্য হাস্যৰস

সৃষ্টিৰ প্ৰয়োজনতহে কুঁজী চৰিত্ৰটো অংকন কৰা হৈছে।

শোণিত কুঁৱৰী নাটকত মধুমতী চৰিত্ৰটো গৌণ চৰিত্ৰ ৰূপেহে চিত্ৰিত হৈছে। মূল কাহিনী সূত্ৰত এই চৰিত্ৰটো এৰাব নোৱাৰা হ'লেও জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ নাটকখনত পুৰণি কাহিনীটোৰ চৰিত্ৰ হিচাপে কেৱল প্ৰাসংগিকতা ৰক্ষা কৰিছে, নাট্য কাহিনীৰ চৰিত্ৰ হিচাপে বিশেষ গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা নাই। ইয়াৰ পৰিৱৰ্তে উষা-চিত্ৰলেখাৰ সখীয়েক হিচাপে পত্ৰলেখা চৰিত্ৰটোৱেহে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। নাটখনৰ দ্বিতীয় অংকৰ প্ৰথম আৰু চতুৰ্থ দৰ্শনৰ লগতে সমাপতি দৃশ্যতো বিশেষ তিনিটা নাটকীয় পৰিস্থিতিত এই চৰিত্ৰটোৰ ভূমিকা উল্লেখনীয়। যৌৱনৰ প্ৰথম পুৱাত প্ৰাণৰ আলহী বিচাৰি উন্মনা হোৱা উষাৰ মানসিক ৰিক্ততা আৰু বিষণ্ণতাত অন্যান্য সখীয়েকসকলৰ স'তে পত্ৰলেখা চৰিত্ৰটোৰ দ্বাৰা পৰিবেশটোক লঘু পৰিহাসময় মাত্ৰা প্ৰদান কৰা হৈছে। পত্ৰলেখা চৰিত্ৰটোৰ ভূমিকা কেৱল লঘু পৰিবেশ ৰচনাতে সীমাবদ্ধ নহয়। প্ৰেমবিহ্বলা উষাৰ যৌৱনৰ দাবী পূৰণৰ চিন্তাত চিত্ৰলেখা যেনেকৈ উৎসৰ্গিত প্ৰাণেৰে কৰ্মতৎপৰ, পত্ৰলেখাও একে মানসিকতাৰে উষাৰ দৰদী সখীয়েক ৰূপেই জিলিকি উঠিছে তিনিওটি দৰ্শনৰ মাজত। সেয়েহে প্ৰথম দৰ্শনত উষাৰ প্ৰতি তলৰ ধেমালিৰে নিজৰ চঞ্চলতা প্ৰকাশ কৰিলেও পৰৱৰ্তী সময়ত উষাৰ মানসিক বিষণ্ণতাৰ প্ৰকৃত কাৰণ উপলব্ধি কৰি তাই গহীন হৈ উঠিছে। অৱশ্যে পত্ৰলেখা চৰিত্ৰত পৰিস্থিতি অনুধাৱন কৰিব পৰা ভাবৰ গভীৰতা উপলব্ধি কৰা নাযায়। উষাই সপোনত অনিন্দ্য সুন্দৰ কোঁৱৰক নিবিড়ভাৱে পোৱা মুহূৰ্তৰ অভিজ্ঞতা আৰু পৰৱৰ্তী সময়ত তেওঁৰ মনলৈ অহা একাকী বিষণ্ণতা সেয়ে পত্ৰলেখাৰ দৃষ্টিত অৰ্থহীন বলিয়ালি ৰূপে উপলব্ধ হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে,

“উষা — ······· মই কওঁ কেনেকৈ সখী ! ই এটা সপোন । ভাবিব
নোৱাৰা তুমি — কেনে — এখনি সৌন্দৰ্য্যৰ ছবি ।

চিত্ৰ — (অলপ হাঁহি) তাকে নোকোৱা কিয় ? তুমি সপোন দেখি
বলিয়া হৈছা !

পত্ৰ — এ, সপোন হে, মই আকৌ বোলো কি হ'ল — সপোন
দেখিলো তুমি এনে হ'ব পোৱানে ? কি নো দেখিলা
সপোনত ?

চিত্ৰ — অঁ অঁ, মই অলপ বুজিছোঁ । তুমি কোনোবা মহাবীৰ
দিগ্‌গজক সপোনত দেখিলা নেকি ?

উষা — (লাজ কৰি) তুমিতো —

....

পত্ৰ — পিছেনো সপোনেই যদি, সপোনত কাৰোবাক দেখিছাই যদি,
এইদৰে বাৰু বলিয়া হ'ব লাগেনে ?"

অৱশ্যে চিত্ৰলেখাৰ চিত্ৰপটত (চিত্ৰাংকনত) উষাৰ সপোনৰ কোঁৱৰ আৱিষ্কাৰ হোৱাৰ পাছত অনিৰুদ্ধ আনয়নৰ বাবে চিত্ৰলেখা যেনেকৈ গহীন-গম্ভীৰ আৰু কৰ্মতৎপৰ হৈছে, তেনেকৈ পত্ৰলেখাইও উষাৰ বিষণ্ণতাত নৃত্য-গীতেৰে পৰিস্থিতিটো মুখৰ কৰি তুলিছে। নাটকীয় ঘটনা-প্ৰবাহত যাতে অকণো শ্লথ নপৰে, তাৰ বাবে নাট্যকাৰে পত্ৰলেখাৰ দ্বাৰা সংগতিপূৰ্ণভাৱে আবেগ-মধুৰ এই গীতটো পৰিৱেশন কৰাইছে — *"আমাৰে সখিয়া আকুল বিয়াকুলে / সপোনৰ হাঁহিটি চাই"*। মন কৰিবলগীয়া যে পত্ৰলেখাৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত গীতৰ মূৰ্চ্ছনাত সজীৱ হৈ উঠা এই আবেগ-মধুৰ মুহূৰ্তটোত চিত্ৰলেখা অন্বেষপুৰত ব্যস্ত হৈছে অনিৰুদ্ধ আনয়নৰ বাবে যাৱতীয় প্ৰস্তুতিত। গীতটোৰ সমাপ্তিৰ লগে লগে চোঁৰৰী বেশেৰে সাজি-কাচি অতি ব্যস্ততাৰে চিত্ৰলেখা ওলাই আহিছে। চতুৰ্থ দৰ্শনৰ এই গোটেই দৃশ্যটোক ইমান সৰস আৰু ক্ৰিয়াশীল ৰূপত উপস্থাপন কৰা হৈছে যে, নাটকীয় ঘটনাপ্ৰবাহত এৰাব নোৱৰা চৰিত্ৰ নহ'লেও পত্ৰলেখা চৰিত্ৰটোৱে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালনেৰে স্মৰণীয় হৈ উঠিছে। পত্ৰলেখা চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰৰ স্ব-কল্পিত চৰিত্ৰ হ'লেও নাটকখনৰ ঘটনাপ্ৰবাহত চৰিত্ৰটো বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত জিলিকি উঠিছে। আনকি সমাপতি দৃশ্যতো উষাৰ বিদায় বেলাৰ বিষাদ-ঘন পৰিৱেশক গভীৰতা প্ৰদান কৰিবলৈ নাট্যকাৰে পত্ৰলেখাৰ মুখত পুনৰ প্ৰদান কৰিছে -- *"নূপুৰে মাতে ৰুণজুন / নূপুৰে মাতে / সখী যাবৰ বেলি / আমাৰ হিয়াখনি / বিষাদে ছাটে /"*। — এই বিষাদ-মধুৰ গীতটো। অনুভৱ হয়, পত্ৰলেখা চৰিত্ৰটো গৌণ চৰিত্ৰ ৰূপে নাটকখনত চিত্ৰিত হ'লেও চৰিত্ৰটোৰ ওপৰত নাট্যকাৰৰ সচেতন দৃষ্টি আৰোপিত হৈছে। এইবাবেই মূলত নথকা চৰিত্ৰ হৈয়ো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ স্ব-কল্পিত নাট্যভাবনাত পত্ৰলেখা চৰিত্ৰটো ক্ষণিকৰ বাবে হ'লেও স্বকীয় মহিমাৰে জিলিকি উঠিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দ্বিতীয় নাটক ***কাৰেঙৰ লিগিৰী***ত আমি কেইবাটাও গৌণ চৰিত্ৰৰ উপস্থিতি ঘটা দেখিবলৈ পাওঁ। নাটকখন আলোচনা কৰি অধ্যক্ষ হেম বৰুৱাই কৈছে যে, ***কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ*** পটভূমি প্ৰাচীন আৰু কাব্যধৰ্মী হ'লেও অসমীয়া সমাজৰ ই এখন উৎকৃষ্ট গাৰ্হস্থ্য জীৱনৰ ট্ৰেজেদী। ইয়াত নাটকীয় ঘটনাৱলীৰ জৰিয়তে মানুহৰ অৱচেতন মনৰ ক'লাসন্মত ৰূপ দিয়া হৈছে। উচ্চ মধ্যবিত্ত অসমীয়া সমাজত প্ৰেম-প্ৰণয়, বিবাহ, মান-মৰ্যাদা আদি প্ৰথাগত প্ৰমূল্যই ব্যক্তিৰ জীৱনত যি দ্বন্দ্ব আৰু

সংঘাতৰ সৃষ্টি কৰে, তাৰ ছবি আঁকিবলৈকে যেন জ্যোতিপ্ৰসাদে এই নাটকত এটা অভিজাত পৰিয়ালৰ প্ৰণয় সংক্ৰান্ত কাহিনী এটাক পৰিকল্পিত নাট্যৰূপ দিছে । সন্দেহ নাই যে, নাটকৰ কাহিনী-সূত্ৰত কেন্দ্ৰীয় গুৰুত্ব প্ৰদানেৰে অংকন কৰা প্ৰধান চৰিত্ৰকেইটাৰ আপোন মনৰ মানসিক দ্বন্দ্বক প্ৰকট কৰিবলৈকে কেইটামান গৌণ চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। এই বাবেই নাটকৰ কাহিনী আৰু ঘটনা-প্ৰবাহত গৌণ চৰিত্ৰকেইটা নাটকখনৰ এৰাব নোৱাৰা অংগ স্বৰূপ হৈ পৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত আমাৰ মনলৈ প্ৰথমেই আহে নাটকখনৰ চাৰিটা অংকৰ সাতটা দৃশ্যত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰা বপুৰা চৰিত্ৰটোৰ কথা। কিন্তু *শোণিত কুঁৱৰীৰ* কুঁজী বুঢ়ী চৰিত্ৰটো যি অৰ্থত সাধাৰণ লঘু চৰিত্ৰ হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব পাৰি, *কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ* বপুৰা চৰিত্ৰটো একে দৃষ্টিভংগীৰে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি। *কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ* কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত বিশেষ কেইটামান পৰিস্থিতিত বপুৰা চৰিত্ৰটোৰ ভূমিকাই নাটকখনৰ অন্যান্য চৰিত্ৰৰ মানসিক অভ্যন্তৰলৈও ভুমুকিয়াই চাবলৈ আমাক প্ৰৰোচিত কৰে। নাটকখনত বপুৰাই প্ৰথম অংকত ভুমুকি মাৰি শেষ অংকলৈকে এক উল্লেখযোগ্য ভূমিকা পালন কৰিছে। বপুৰা ৰজাৰ হাত ধৰা লিগিৰাহে; কিন্তু লিগিৰা হ'লেও বুদ্ধিত সি চোকা নোমটেঙৰ, ৰসাল বক্তা। বহুৱা চৰিত্ৰ হিচাপে হওক বা খুহুটীয়া চৰিত্ৰ হিচাপে হওক, চৰিত্ৰটোৰ বেশভূষা, হাব-ভাব, চাল-চলন, কথা-বতৰা আদি সকলোতে পৰিপক্কতাৰ চিন প্ৰতিফলিত হয়। নাটকীয় কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত পৰিস্থিতি ভেদে বপুৰাই কৰা আচৰণ বহু সময়ত বহুৱালি যেন লাগিলেও তাৰ মুখৰ প্ৰতিটো সংলাপত নিহিত হৈ থকা ব্যঞ্জনা আৰু অৰ্থৰ গভীৰতা উপলব্ধি কৰিব পাৰি। নাট্যকাৰে চৰিত্ৰটোৰ আবয়ৱিক আভাস দিছে এইদৰে —

> "........ *বপুৰা বয়সত যদিও মানুহটো বুঢ়াঅঁহীয়া, তেনেই চুটি চাপৰ আৰু গাঠলু। মুখত বৰ ডাঢ়ি গোফ নাই। পাহ-কটা চুলি। শাওবৰণীয়া। আঠুমুৰীয়া চুৰিয়া আৰু ক'লা হাত থৰা গা-চোলা পিন্ধা, কাণত কেৰু, ডিঙিত সৰু মাদলী।*" (প্ৰথম অংক প্ৰথম দৰ্শন)

কথাৰ মাজিহাৰে ৰস সৃষ্টি কৰিব পৰা স্বভাৱ বহুৱা বপুৰা চৰিত্ৰত স্বাভাৱিকতে আমি বিকৃতি বা অতিৰঞ্জনৰ পূৰ্বানুমান কৰোঁ যদিও চৰিত্ৰটোৰ বৈচিত্ৰ্য ক'তোৱেই কৃত্ৰিম বুলি ধাৰণা নহয়। ফকৰা-যোজনাৰ লগতে সাধাৰণ কথা-বতৰাৰেই ভেঙুচালি আৰু বহুৱালিৰে আনৰ কটাক্ষ ওফৰাবলৈ সলিসিয়ান বপুৰাই টিপতে বুদ্ধিটো সাজিব পাৰে। আনকি অৱস্থাভেদে 'গহীন গিয়ানী'টো হৈ আনৰ দুৰৱস্থাত পৰামৰ্শও দিব পাৰে। 'বুঢ়া অঁহীয়া' হ'লেও সুন্দৰী লিগিৰীহঁতৰ সান্নিধ্য পালে গা সাতখন আঠখন

কৰা বপুৰাৰ মনৰ গভীৰতত প্ৰেমকাতৰ উতনুৱা ডেকা মন এটাও শুই আছে গোপনে। এনে এক গোপন প্ৰেমৰ অনুৰাগেৰে সি শেৱালিক তাৰ জীৱনত বিচাৰে। সেয়ে সি চল পালেই শেৱালিৰ স'তে দু-আষাৰ উপযাচি কথা পাতিব বিচাৰে। ৰাজকাৰেঙৰ লিগিৰী ৰেৱতী আৰু শেৱালিৰ মাজত ওখোনা-ওখোনি লাগি ৰেৱতীৰ ভেঙুচালিত তিষ্ঠিব নোৱাৰি কন্দনামুৱা হোৱা শেৱালিক দেখি লঘু ৰসিকতাৰেই বপুৰাই আৰম্ভ কৰিছে আশান্বিত সন্দেহৰ অনুসন্ধান। যথা —

"বপুৰা — বোলো মেঘৰ গাজনি নেমাৰোঁতেই দেখো হোৰ্‌হোৰকৈ বৰষুণ ?

শেৱালি — যা মোৰে সৈতে চুপতি নকৰিবি।

বপুৰা — (খেমেলীয়াভাৱে আচৰিত হৈ) ঔ আই টোৱাবকে নোৱাৰি দেখোন ! (ৰেৱতীৰ ওচৰলৈ গৈ ফুচফুচাই কিবা সোধে)

ৰেৱতী — (ভেকাহি মাৰি) কি ডালনো মই ক'বলৈ যাম। .... যি ক'ব লাগে সেয়ে কৈছে।

বপুৰা — কোনে কোনে ? কি ক'লে ?

ৰেৱতী — (আনফালে মুখ ঘূৰাই, পালেঙৰ কাপোৰ টনা-আঁজোৰা কৰি) ৰাজমাও জানো কেঁচুৱা ছোৱালীজনী। কাৰ কেনে পাও নুবুজে জানো ?

বপুৰা — পাও ? কি পাও ? এইখননো আকৌ কি টাং বাং ?

শেৱালি — (খঙত ৰেৱতীৰ ওচৰলৈ আহি) তই এনেকৈ সঁচাই মিছাই এইবোৰ কৈ নেথাকিবি । তই এনে নিলাজী বুলি –

ৰেৱতী — (উভতি) মই নিলাজী নে আন কোনোবা — (এইবুলি দুয়ো দুয়োৰে ফালে খঙ ভাবত থৰ লাগি প্ৰায় চুলিয়া-চুলি কৰা ভাব দেখুৱায়। তাকে দেখি বপুৰাই গা ভেঙুৰা-ভেঙুৰি কৰি)

বপুৰা — চেংকলি নিকলি

কাঁহী-বাটি নুধুলি

ঠেঁহ পাতি নেখালি ভাত,

সাতপুৰীয়া সেন্দুৰৰ

যোৰ ফোঁট মাৰিলি

গোন্ধ তেল ঘঁহিলি গাত।

(শেৱালি ৰেৱতীয়ে হাঁহি ৰাখিব নোৱাৰা হৈ মুখত সোপা দিয়ে)

ৰেৱতী — যা কটা এই পাট ।

বপুৰা — (কৃত্ৰিম খঙেৰে) ওঁ কি কলি ? মই লিগিৰী বৰাক 'এই পাট' বুলিলি ? বৰ সাহ পালি দেখোন ? অ' (চকু টেলেকা কৰি তাইৰ ভৰিৰ পৰা মূৰলৈকে চায় আৰু নাকেৰে মাতি) এই (শেৱালিলৈ আঙুলিয়াই) কলি কঁঠালটোৰ এঠা উলিয়াই মই বুঢ়াটোকো টুকুৰিয়াই চাইছ হবলা ? একেপাত চৰতে শালিম বুলি জনা নাই ? জিভাত লেগাম লগাই কথা কবি। (ৰেৱতী উচাট মাৰি ভোঁ ভোঁ কৰে তাৰ পৰা ওলাই যায়। বপুৰাই তাই যোৱাৰ ফালে কিছু পৰ খঙ ভাবেৰে চাই থাকি পাছত ইফালৰ পৰা সিফালে টহলি শেৱালিৰ ওচৰলৈ আহি) অ' বেটী তাই কম নহয়। (অলপ হাঁহা যেন কৰি) আন্দাজটো পিছে হওঁতে হয় দেইবা।

শেৱালি — (আচৰিত হৈ) কি হওঁতে হয় ?

বপুৰা — (নিজৰ অনুমানতে বিশ্বাস থাপি) হো হো হো হো ৰাজমাওৰে কথাটো টং কৰিছে। আটাইয়ে কৰিছে, পিছে তইহে 'বিটং'

শেৱালি — কি কয় অ' এইটোৱে । ঠাৰে-চিয়াঁৰে কোৱা কথাবোৰ মই নুবুজো পাই।

বপুৰা — (নিজৰ অনুমানত সন্দেহ কৰি) তোকনো ৰেৱতীয়ে কি কৈছিল ?

শেৱালি — যোৰাই দিছিল।

বপুৰা — (বৰ ৰং পাই) হে হে দিবতো নিদিব কিয় ? তোকে মোকে সকলোৱে ভাল যোৰ হ'ব বুলি দেখিছে আকৌ।

শেৱালি — কটা লাজো নেলাগে। তোৰে স'তে — তোৰে স'তে হবলা ? (তললৈ মূৰকৈ) কোঁৱৰৰ স'তেহে !(সৰু কৈ) মি-ছা কৈয়ে।

বপুৰা — (অতি বিৰক্তিৰে) ক-টা (শেৱালিৰ ভাব-ভঙ্গীলৈ সন্দেহেৰে লক্ষ্য কৰি অলপ দূৰলৈ আঁতৰি যায় — আৰু গহীন হৈ) বাৰু তইক মই ইয়াৰ পৰতিফল দিম। ········ (বিচাৰকৰ গাম্ভীৰ্যৰে) বাৰু মই ইয়াৰ শোধ কৰিম। (এইবুলি বপুৰা বৰ অসন্তোষ মনেৰে, কিন্তু গহীনভাৱে সোঁ দুৱাৰলৈ যায় আৰু উভতি শেৱালিলৈ চায়। একো উভতি কথা পাতিবলৈ

শেৱালিয়ে সুবিধা নিদিয়া দেখি ওলাই গৈ দুৱাৰখন ধুম
কৰে জপায় যায়।)" (১ম অংক ১ম দৰ্শন)

শেৱালিক পাবলৈ প্ৰকাশ্যে লালায়িত হ'লেও সুন্দৰ কোঁৱৰৰ প্ৰতি যে শেৱালি গোপনে আসক্তা, এই কথা চাউল চিকুতি ভাতৰ উমান ল'ব পৰা সলিশিয়ান বপুৰাই কথাটো টং কৰিব পাৰি পোনছাটেই সুদৰ্শনক সুন্দৰে বিয়া নপতাৰ কাৰণ দৰ্শাইছে। লগতে কথাৰ লাচতে শেৱালিৰ প্ৰতি যে তাৰ মনৰ ৰাহি মিল আছে, সেই কথাকো সুদৰ্শনক পাকে-প্ৰকাৰে অৱগত কৰিছে। জীৱনৰ চিৰিযাছ মুহূৰ্ততো বহুৱালি কৰিবলৈ নেৰা বপুৰাই কিন্তু সুদৰ্শনৰ আগত বেছ সৰসতাৰে পৰিস্থিতিৰ ব্যাখ্যা দাঙি ধৰিছে। শেৱালিৰ আচৰণৰ বাবে তীৰ্যক মন্তব্যৰে আগবঢ়োৱা পৰিস্থিতিৰ ব্যাখ্যাত বপুৰাৰ মুখত যেন ৰহী লগা ভাষাৰ আখৈহে ফুটে। যেনে —

"বপুৰা — (বৰ কিবা গূঢ়তত্ত্ব আৱিষ্কাৰৰ আনন্দ আৰু উৎসাহেৰে)
আজি সোপাই ধৰা পৰিল নহয়! কোঁৱৰে বিয়া নকৰোৱাৰ
লেঠাটো কোনখিনিত আজি বপুৰাৰ তেনেই হৃদয়ঙ্গম হ'ল।

সুদৰ্শন — (উৎসুক আৰু কৌতুহলী হৈ) কেনেকৈ ?

বপুৰা — এঃ কটা ক'বলৈকে লাজ লাগে। নক'লেও বেয়া। (কিছুপৰ
টলকা মাৰি) বুজিছে সাউদৰ পুতেক দেউতা, কোঁৱৰে
বিয়া নকৰোৱাৰ কাৰণটো ঘৰতে। মিছাকৈয়ে আপোনালোকে
পুথি-পাজিবোৰ চলাথ কৰিছে। তাইকমই এতিয়াহে চিনি
পালো।

সুদৰ্শন — কাক অ' কাক ?

বপুৰা — তাই বেটীৰ নিশাটো কাষতে থাকি বহি বহি নাম গাই
থাকিবৰ মন —

সুদৰ্শন — কাৰ অ' কাৰ ?

বপুৰা — এ পদুমৰ পাহিৰে হেনো বিহুনী এখন গোঁঠে।

সুদৰ্শন — কোনে ?

বপুৰা — কি কম সাউদৰ পুতেক দেউতা, বুকুৰ সোণে।

সুদৰ্শন — থপৰাই নকৰ কিয় ?

বপুৰা — দীঘল আলিবাটটোনো কেনেকৈ থপৰাই চমু কৰোঁ মোৰ
গোসাঁই। ...." (১ম অংক, ২য় দৰ্শন)

নাটকখনৰ তৃতীয় অংকৰ তৃতীয় দৰ্শনত সুন্দৰ কোঁৱৰ আৰু সুদৰ্শনৰ সন্মুখত

বপুৰাক থিয় কৰাই চৰিত্ৰটোৰ আৰু কেইটামান দিশ পোহৰলৈ আনিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। এই দৃশ্যত বপুৰা সংসাৰ পীড়িত এজন বিফল গৃহস্থী। এটা সময়ত তিৰোতাৰ বাবে বলিয়া হোৱা বপুৰাই তিৰোতাৰ প্ৰতি পোষণ কৰা বিৰূপ মনোভাবৰ কাৰণ সম্পৰ্কে সুন্দৰ কোঁৱৰে যেতিয়া বপুৰাক কৈফিয়ৎ তলব কৰিছে, তেতিয়া বপুৰাই কৈছে —

"বপুৰা — কোঁৱৰ, তিৰোতা জাতিটো বৰ 'খেচ' জাতি। সংসাৰৰ কথা-বতৰা নিজেও নুবুজে, আনে বুজালেও কিবাখন খেলি-মেলি কৰি বুজাকো বিমোৰত পেলায় — ....

সুন্দৰ — কেলৈ তই দেখোন বিয়া কৰোৱাৰ আগয়ে তিৰোতা লাগে লাগে বুলি হামৰাও কাঢ়ি মাৰিছিলি। এতিয়া কি হ'ল আকৌ ?

বপুৰা — এ কোঁৱৰ, কাঢ়োঁতে কাঢ়িছিলো। সোণত সুৱগা চৰোৱা গাৰ বাকলিখন — ডালিমগুটীয়া দাঁত কেটিয়েদি মাঘৰ বিহুৰ মেজিৰ খৰিৰ মাজেদি ওলাই অহা জুইৰ নিচিনা বুকু পুৰি ভস্ম কৰা হাঁহিটো দেখি। বতাহে কোবোৱা বিৰিণাৰ সুহুৰি যেন মিঠা মাতটো শুনি। পিচে কি হ'ব ? এনে টেঙৰ জাত ঐ — মোৰ গোঁসাই। আগেয়ে সেইখন দেখুৱাই কিনো কম কোঁৱৰ, বিয়াৰ কেইদিনমান পাছতে, — সেইবোৰনো কোন মেৰতলীত লুকুৱালে সেইয়া ভগৱতী গোসাঁনীয়েহে জানে। মানুহ বুলিয়েই নাভাবে নহয় কোঁৱৰ। (সুন্দৰ আৰু সুদৰ্শনে হাঁহে)

সুদৰ্শন — কি বুলি নো ভাবে অ' তোক ?

বপুৰা — হে হৰি ! কি বুলি ভাবিব নো ? গুটিখানৰ ভঁড়ালটো বুলি।"

তিৰোতা মানুহৰ 'জাত' বেলেগ বুলি গণ্য কৰা বপুৰাই তিৰোতা মানেই বৈষয়িক বাসনাত নিমজ্জিত দুৰ্ঘোৰ সংসাৰী বুলি হয়তো ভাবিছে। বিবাহপূৰ্বক প্ৰণয় জীৱনৰ মাদকতা বিবাহোত্তৰ দাম্পত্য জীৱনত বিচাৰি নাপাই সি নিজৰ পাৰিবাৰিক জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰে নাৰীক বা তিৰোতাক "বৰ 'খেচ' জাতি" বুলি সাধাৰণীকৰণ (Generalization) কৰিছে। বপুৰাৰ সাংসাৰিক জীৱনৰ অপ্ৰাপ্তিজনিত খেদৰ লগতে তিৰোতা সংক্ৰান্তীয় অস্বচ্ছ উপলব্ধি ইয়াত স্পষ্ট হৈ পৰিছে। অৱশ্যে এই একেটা দৃশ্যতে সুন্দৰ আৰু সুদৰ্শনৰ ৰসিকতাপূৰ্ণ জেৰাত বপুৰাই কোৱা কথাখিনি বেছ গুৰুত্বপূৰ্ণ।

যথা —

“বপূৰা — .... মোৰ কপালখন কপাল নহয়, বিধতাৰ চোতালহে হবলা। তাত বিধতাই ওলাওঁতে এগছক সোমাওঁতে এগছক মাৰি দুবৰিবোৰতো খাস্তাং কৰিলেই তাৰ উপৰিও বোকা তুলিলে। দুখীয়াৰ কপাল চোতাল হ'লে এনেই হয়, ধনীৰ কপাল বিধতাৰ চোতাল হ'লে আকৌ বিধতাই অত মৰণা মাৰি ভালকৈ গুটি ধান পেলাইহে যায়।

সুন্দৰ — বপূৰা তই দেখোন এইবোৰ বৰ ভাল কথা কৈছ একা ! ক'তনো শিকিলি ?

বপূৰা — মোৰ ঈশ্বৰ ! সকুতে পঢ়াশালিত পঢ়িবলৈ নহ'ল। ক টোৰ চুক কেইটা তাৰে উৰাদিহ নাপাওঁ। পিছে এতিয়া বুঢ়া কালত আমাৰ শ্ৰীমতীয়ে যিখন পঢ়াশালি পাতিছেহি তাত শিকোৱা কথাৰ ভৰত বপূৰাৰ ৰাজহাড় ভেমেছা। আৰু কিছু শিকিলে বা কি হয় ? ....”

(৩য় অংক, ৩য় দৰ্শন)

কাৰেঙৰ *লিগিৰী* নাটকত বপূৰা চৰিত্ৰটোৰ সৃষ্টি কেৱল হাস্যৰস সৃষ্টিতে সীমাবদ্ধ হৈ থকা নাই। সামগ্ৰিকভাৱে নাটকখনৰ বিভিন্ন পৰিৱেশৰ মাজত এই চৰিত্ৰটোৰ ভূমিকা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ বুলি বিবেচিত হৈছে। তদুপৰি, প্ৰেমৰ ক্ষেত্ৰতহে নাৰী চৰিত্ৰৰ জৈৱিক আৰু দৈহিক অৱস্থাৰ কথা অনস্বীকাৰ্য বুলি বিবেচিত হ'ব পাৰে, সেই কথা বপূৰাৰ ভাব-ভংগি, কথা-বতৰাত অনুমান কৰিব পাৰি। নাটকখনত সেউজী, ৰেৱতী, নগা ল'ৰা আৰু নাগিনী ছোৱালী ৰূপক, জুনুক, ঠুনুক চৰিত্ৰকেইটিৰ যোগেদি ভিন ভিন পৰিস্থিতিৰ ভিন ভিন ভাবনা সংগতিপূৰ্ণ আৰু অৰ্থবহ ৰূপত ৰূপায়ণ কৰোৱা হৈছে। প্ৰধানকৈ, ৰেৱতী আৰু সেউজী চৰিত্ৰ দুটাৰ দ্বাৰা নাৰী চৰিত্ৰৰ দুটা স্বভাৱগত বৈশিষ্ট্যৰ মনস্তাত্বিক উপস্থাপন ঘটিছে বুলিব পাৰি। শেৱালি চৰিত্ৰৰ নিষ্পাপ সৰলতা আৰু কাৰুণ্যক গভীৰতা প্ৰদান কৰাৰ লগতে নাৰীৰ স্বভাৱগত ঈৰ্ষাক প্ৰতিফলন ঘটোৱাৰ প্ৰয়োজনতে ৰেৱতী চৰিত্ৰটো উপস্থাপন ঘটোৱা হৈছে। শেৱালিৰ প্ৰতি গোপন আসক্তিয়েই ৰাজকাৰেঙৰ সুন্দৰ কোঁৱৰে বিয়া নপতাৰ গুৰি কাৰণ বুলি ভৱা ৰাজমাওৰ বদ্ধমূল ধাৰণাত চল পালেই ৰেৱতীয়ে বিহ ঢালিবলৈ যত্ন কৰিছে। যথা —

“ৰেৱতী — ৰাজমাও দেউতা — এই শাঁকিনীক কাৰেঙত থ'লে যি

হৈছে দেখিছেই নহয় —
ৰাজমাও — তই বাৰু মোক বুধি দিব নালাগে। অৰ উপায় মই
কৰিছো। ········ ········ এনে বুলি জনা হ'লে, কথা
ইমানলৈকে শিপাইছে বুলি জনা হ'লে তাইৰ মই
কেতিয়াবাই —
ৰেৱতী — আইদেউঅ, মই কোঁৱৰে বিয়া কৰাওঁ নকৰাওঁকৈ থাকোঁতেই
কৈছিলো নহয় বোলো, শাস্ত্ৰ ভাগৱত পঢ়াৰ বাবে নহয়
কথা কৰবাতহে।" (৩য় অংক, ১ম দৰ্শন)

অন্যহাতেদি ৰাজমাওৰ এই সন্দেহৰ বিষ-বাষ্পক লিগিৰী ৰেৱতীৰ দ্বাৰা যেতিয়া ৰাজকাৰেঙৰ চাৰিওফালে বিয়পাই দিয়া হৈছে, আজলী লিগিৰী শেৱালিয়ে এই সন্দেহৰ জাল ফালি মুক্ত হৈ ওলাই আহিব পৰা নাই। এনে পৰিস্থিতিৰ মাজতেই কাৰেঙৰ এগৰাকী সাধাৰণ নাৰীৰ ঈৰ্ষাৰ বলি হৈ জীৱনৰ কৰুণতম পৰিণতি সংঘটিত হৈছে শেৱালিৰ জীৱনত।

পুৰুষৰ দ্বাৰা এগৰাকী নাৰীৰ সন্মুখত আন এগৰাকী নাৰীৰ ৰূপ-সৌন্দৰ্য্য আৰু কমনীয়তাৰ প্ৰশংসা কৰা কাৰ্যই স্বাভাৱিকতে শ্ৰোতা নাৰীগৰাকীৰ মনত কম-বেছি পৰিমাণে ঈৰ্ষা ভাবৰ উদ্ৰেক কৰে। ৰেৱতী লিগিৰী হিচাপে এনে এগৰাকীয়েই নাৰী, যি সুন্দৰ কোঁৱৰৰ পৰা [illegible] চেনেহ আদায় কৰাটো শেৱালিৰ ক্ষেত্ৰত কোনো পধ্যে সহ্য কৰিব পৰা নাই। চলে বলে শেৱালিক তিৰস্কাৰ কৰি তাই নিজৰ ঈৰ্ষা ভাবৰ বৰ্হি প্ৰকাশ কৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে —

"ৰেৱতী — অ' তোৰ বুকুত হবলা বেজাৰে খুন্দা মাৰি ধৰিলেগৈ।
পিচে নেচেল, যিয়েই আলচাঁ মিছা। কুঁৱৰী হ'বলৈ নোপোৱা।
'পৰ্বতত কাছ কণী, সাগৰত জুই, তাক নিবিচাৰি থাকিবা
শুই'। কোঁৱৰে তোক অলপ মৰম কৰে দেখি হবলা বৰকৈ
মুখ মেলিছে? অস্ অস্ আশাধাৰী জীৱ ঐ!
শেৱালি — সেয়ে হবলা তোৰ চকু চৰাহিছে!
ৰেৱতী — এৰা এৰা হয়তো। সেই যেৰিৰ ভুমিয়েই গৰাকী হোৱা।
আমাৰ ভাত নোযোৱা হোৱা নাই। লাজো নালাগে কটা।
ভালটোহে ৰাজমাৱে গেজেৰ কৰে সেইবাৰ মাৰি গ'ল।"
(১ম অংক, ১ম দৰ্শন)

ৰেৱতী চৰিত্ৰটোৰ অক্ষমণীয় ঈৰ্ষা ভাব অসহনীয় ৰূপত আকৌ প্ৰকাশ পাইছে তৃতীয় অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনত। যথা —

"ৰেৱতী — ছিঃ কটা লাজো নালাগে। মোৰ এনেবোৰ কথা ওলোৱা হ'লে মই দাপোণ চাই মুৰ মেলাওঁ চাৰি বৰ পুখুৰীত জাপ দি মৰিলোহেঁতেন।

শেৱালি — মৰিবৰ মন আছে তই মৰগৈ। মই মিছা কথাতে কেলেই মৰিম গৈ ! তয়েই মোৰ কথা ফুফু-ফা ফা কৰি এইদৰে উলিয়ালি। মন আছিল তোৰ — পিছে কোঁৱৰে মোক অলপ মৰম কৰে'দেখি তই খিয়ালত —

ৰেৱতী — (খঙত পকি জকি) তেনে কথা নক'বি — মই — মই কৈছোনে ? গোটেই ৰাইজেই কৈছে। ৰাজমাওৰ চকু নাই ? ৰাজকাৰেঙৰ ইমানবোৰ মানুহৰ চকু নাই ? আও মোৰ বিধি — ইমানবোৰ কৰিও তোৰ লাজ লগা নাই। তোৰ কাৰণেই নিজৰ বিয়া কৰোৱা তিৰোতাৰ তেনে গতি কৰিলে — কাঞ্চন কুঁৱৰী বিহখাই মৰিবলগীয়া হ'ল। অনঙ্গ দেউত্ৰ দেশ এৰি দেশান্তৰী হ'ল। ৰাম মোৰ ঈশ্বৰ --- তই কোঁৱৰৰ মুৰটো খালি — কাৰেঙত জুই দিলি — তই শাঁকিনী। সেইবুলি এতিয়াও জানো লাজ হৈছে — আকৌ মুৰ মেলাই কোঁৱৰক ভুলা — "

অথচ ৰেৱতী চৰিত্ৰটোৰ এনে ঈৰ্ষা বা হিংসা-পৰায়ণতাৰ বিপৰীতে সেউজী চৰিত্ৰটো চিত্ৰিত কৰা হৈছে স্বাৰ্থবিহীন প্ৰেম আৰু ভালপোৱাৰে এগৰাকী দৰদী নাৰী ৰূপে। কূটশালী ৰেৱতীৰ হিংসা আৰু চক্ৰান্তৰ বলি হৈ পদে পদে উজুটি খোৱা শেৱালিৰ জীৱনৰ সংকটকালীন দুৰ্দিনত আন বেছি নহ'লেও এষাৰি সহানুভূতি আৰু আশ্বাসেৰে সেউজীয়ে নাৰী জীৱনৰ প্ৰেম আৰু মমতাৰে জিলিকি আছে নাটকখনত। শেৱালিৰ জীৱনৰ কাৰুণ্যক অধিক সংবেদনশীল কৰি তোলাৰ প্ৰয়োজনতে সেউজী চৰিত্ৰটো থিয় কৰোৱা হৈছে। ৰেৱতী আৰু ৰাজমাওৰ দ্বাৰা মানসিক উৎপীড়নত উচুপি উঠা শেৱালিক সবল অন্তঃকৰণেৰে সেউজীয়ে আশ্বাস দিছে এইদৰে —

"সেউজী — এ শেৱালি বাইটি তই ইয়াতে আছ। (শেৱালিয়ে উচপ খায় আৰু লৰালৰিকৈ চকুলো মচে) বাইটি অ'- তই দেখোন চকু মোহাৰিছ —কিবা সোমাল নেকি ? চাওঁ চাওঁ। (ওচৰ

চাপি চকুলৈ চাই) এ কান্দিছ হবলা। আই ঐ দেহি কিনো হ'ল বাইটি। ৰেৱতীয়ে কিবা ক'লে নেকি ? (শেৱালিয়ে হুক হুক কৰে কান্দে, সেউজীয়ে সাৱট মাৰি ধৰি) কেলৈনো কান্দিছ বাইটি ! ক চোন বাইটি কি হ'ল ?

শেৱালি — সেউজী, মইনো বাৰু ৰেৱতীক কি কৰিলো — তাই যে মোক দুই চকুৰে দেখিব নোৱাৰে। সঁচাই মিছাই মোৰ কথাবোৰ ৰাজমাও দেউতাক টুটকীয়া লগাই থাকে।

সেউজী — (সহানুভূতিৰে) তাইৰ কথাত নধৰিবি। তাই তেনেকুৱাই — কিনো বাৰু কি লগালে ?

শেৱালি — মইনো বাৰু কেতিয়া কোঁৱৰক ভুলাবলৈ গাত লিপিত থুৱাই মেখেলা পিন্ধি ফুৰিছিলো। কোঁৱৰক হেনো মই কিবা আহুদি কৰিলোঁ। .... এনেকৈ কৰিলে কেনেকৈ থাকিবি — মই

সেউজী — কৰবাত পানীত পৰি —

সেউজী — (খং ভাব দেখুৱাই) এঃ তাই ক'লেই হ'ব নে ? তাইহে তেনেকুৱা যাৰে তাৰে স'তে ছল পালেই চুপতি। কওক বাৰু কওক দে তাই। .... ” (২য় অংক, ১ম দৰ্শন)

সেউজী চৰিত্ৰটোৰ সহানুভূতিশীল নাৰী সত্তাৰ পৰিচয় নাটকখনৰ ৩য় অংকৰ ৩য় দৰ্শনত পুনৰ জিলিকি উঠিছে। চিকাৰীৰ জালত পৰা হৰিণীৰ দৰে ৰেৱতীৰ চক্ৰান্তই ক্ৰমে ৰাজমাওৰ চিকাৰলৈ পৰিৱৰ্তন কৰা শেৱালিক যেতিয়া মাজনিশা ৰাজমাওৱে তলব কৰিছে, চকিতা হৰিণীৰ দৰেই অনিশ্চিত পৰিণতিৰ কথা ভাবি শেৱালি আতংকত শিয়ৰি উঠিছে। শেৱালিৰ এই অসহায় মুহূৰ্তত নিৰ্ভয়তাৰ আশ্বাসেৰে সেউজীয়ে কেৱল সাহস যোগোৱাই নহয়, ৰাজমাওৰ কাষলৈ যাবলৈ ইতঃস্তত কৰা শেৱালিৰ সম্ভাব্য বিপদত সংগদান দিছে। মুঠতে ৰেৱতী আৰু সেউজী চৰিত্ৰ দুটাৰ দ্বাৰা নাৰী হৃদয়ৰ অহেতুক ঈৰ্ষা আৰু নিস্বাৰ্থ প্ৰেমৰ দুটা বিপৰীতমূখী ভাবৰ উপস্থাপন ঘটোৱা হৈছে।

কাৰেঙৰ লিগিৰী নাটকত কণকু, জুনুক, ঠুনুক — এই তিনিটা নাগিনী ছোৱালীৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰিত কৰাৰ লগতে এটা দৃশ্যত বৰ অৰ্থবহভাৱে নগা ল'ৰা চৰিত্ৰটো চিত্ৰিত কৰা হৈছে। কোনো সন্দেহ নাই যে, শেৱালিৰ জীৱনৰ কৰুণ পৰিণতি, নিসংগতা আৰু বিষণ্ণতাক গভীৰতা প্ৰদান কৰাৰ লগতে চৰিত্ৰটো অধিক সংবেদনশীল কৰাৰ

স্বাৰ্থতে এই নাগিনী ছোৱালী তিনিজনীৰ উপস্থাপন ঘটোৱা হৈছে। তদুপৰি শেৱালি চৰিত্ৰটিৰ নিস্পাপ সৰলতা আৰু নিস্বাৰ্থ প্ৰেমৰ গভীৰতা প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ এই চৰিত্ৰ তিনিটাৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। ৰাজমাওৰ দ্বাৰা নিক্ষেপিত নিৰ্বাসন দণ্ড মূৰ পাতি লৈ নগা পাহাৰৰ ভয়াল অৰণ্যত দিশহাৰা হোৱা শেৱালিক নাগিনী ছোৱালী ৰুণুক, জুনুক আৰু ঠুনুকে উলাহতে আদৰি লৈছে ‘ভৈয়ামৰ মইনা’ হিচাপে। চৰিত্ৰ তিনিটাৰ ভাব-ভংগিমা, কথা-বতৰাৰ মাজেদি পৰিস্ফুট হৈ উঠিছে পাহাৰীয়া জনজাতিৰ আদিম সৰলতা আৰু নিস্বাৰ্থ প্ৰেমৰ মোহনীয় ৰূপ। (৪ৰ্থ অংক, ১ম দৰ্শন)। ভৈয়ামৰ অভিজাত ৰাজপৰিয়ালৰ দ্বাৰা উৎপীড়িতা তথা সৰ্বস্বান্ত হোৱা শেৱালিক এই ছোৱালী কেইজনীয়েই সেয়ে পাহাৰীয়া জনতাৰ উদাৰ সৰলতা আৰু স্বাৰ্থহীন প্ৰেমৰ বন্ধনেৰে নিৰ্ভয়তাৰ পৰম আশ্ৰয় প্ৰদান কৰিছে। নাগিনী ছোৱালী তিনিজনী যেন এই প্ৰেম আৰু সৰলতাৰেই প্ৰতীকী উপস্থাপন। শেৱালিৰ প্ৰেম আৰু আত্মত্যাগৰ মহত্বও এই তিনিটা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত ৰুণুকৰ সাধাৰণ দুটা প্ৰশ্নতে পৰিস্ফুট হৈছে। যথা —

“ৰুণুক — কেলৈ কুঁৱৰী নহ'বি ? কুঁৱৰী হ'বলৈ পালে — ইমান
— ৰজাৰ ল'ৰালৈ তোৰ জানো মৰম নাই।
শেৱালি — (হাঁহি) ওঁ ওঁ (মূৰ জোকাৰে) — সেইকাৰণে বুজিছ
ৰুণুক মই কুঁৱৰী নহওঁ।
ৰুণুক — ইস বৰ আচৰিত কথা দেখোন। মৰম আছে যদি হ'বহে
লাগে।
শেৱালি — ৰজাৰ ল'ৰাই মোক কুঁৱৰী পাতিলে ৰজাৰ ডাঙৰীয়াসকলে
কোঁৱৰক ৰজা ভাঙিব। আৰু মৰোৱাই পেলাব পাৰে,
বুজিছ।” (৫ম অংক, ১ম দৰ্শন)

কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ চতুৰ্থ অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনটোত ‘নগা ল'ৰা’ চৰিত্ৰটোৰ উপস্থাপনেৰে এক কাব্যিক মাত্ৰা প্ৰদান কৰা হৈছে। ‘নগা ল'ৰা’টো যেন ধুমুহাত মূলোচ্ছেদ হোৱা বৃক্ষৰ দৰে অনঙ্গৰ প্ৰেম-বিধ্বস্ত পুৰুষ সত্তাৰ আন এক বিষণ্ণ ৰূপ। এই দৃশ্যটোত নগা ল'ৰাৰ মুখত দিয়া নিৰ্ভাজ কথ্যভাষাৰ সংলাপে আমাৰ মন আচ্ছন্ন কৰি থাকে। নক'লেও হ'ব যে, মৰমৰ চাৰাপেনক বিচাৰি হাবি-বন চলাথ কৰা নগা ল'ৰাৰ উপস্থাপনেৰে মানুহৰ জীৱনৰ পাৰমাৰ্থিক উপলব্ধিক জড় প্ৰকৃতিৰ মাজতে অনুসন্ধান কৰাৰ প্ৰৱণতা পৰিস্ফুট হৈছে। লগতে ভাৰতীয় দৰ্শনৰ আত্মাৰ অবিনশ্বৰতা সম্পৰ্কীয় ধাৰণাটোৱো যেন ব্যঞ্জনাময় উপস্থাপন ঘটিছে নগা ল'ৰাৰ চাল-চলন আৰু প্ৰতিক্ৰিয়াৰ মাজত। অথচ, এই ব্যঞ্জনাময় উপস্থাপনত অকণো আড়ষ্টতা, দুৰূহতা

নাই। সাহিত্যৰথী বেজবৰুৱাই তেওঁৰ ৰচনাৰাজিত (বিশেষকৈ ***জয়মতী কুঁৱৰী*** নাটকত) প্ৰয়োগ কৰা নিভাঁজ কথ্য ভাষাৰ আহিঁত জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰচনা কৰা নগা ল'ৰাৰ মুখৰ সংলাপে সৃষ্টি কৰা বিষণ্ণ-মধুৰ ধ্বনি-ব্যঞ্জনাত আমি ক্ষণিকৰ বাবে হ'লেও মোহাচ্ছন্ন হওঁ। যথা —

"অনঙ্গ — নাচ।

নগা ল'ৰা — নাচিলে মূৰ ঘূৰায়।

অনঙ্গ — তেন্তে কিয় নাচিছিলি ?

নগা ল'ৰা — (অট্টহাস্য কৰি) কিয় ? কিয় নানাচিম ? গছে নাচে, পাতে নাচে, নৈয়ে নাচে মৰো নাচিম। তই মোৰ 'চাৰাপেন'ক দেখিছিলি ?

অনঙ্গ — চাৰাপেন কোন ?

নগা ল'ৰা — মোৰ বুকুৰ সোণ, অইক আজি মই বহুত দিন বিচাৰিছোঁ, তাই নাই, ক'ৰবালৈ গ'ল। ....

অনঙ্গ — তাই কিমান দিন হ'ল হেৰাল ?

নগা ল'ৰা — দুবাৰ জাৰ গ'ল, দুবাৰ বৰষুণ হ'ল। সেই জুৰিটো দুবাৰ শুকালে, দুবাৰে ফেনে ফুটুকাৰে বলে। ৰঙা ফুলবোৰ দুবাৰ ফুলিলে, মোৰ চাৰাপেন নাচ চাবলৈ নাহিলে। ....

অনঙ্গ — .... *বাৰু তোৰ নাচ মই চালে নহ'বনে ?*

নগা ল'ৰা — নহ'ব নহ'ব। কচোন বাৰু মোৰ চাৰাপেন ক'লৈ গ'ল ?

অনঙ্গ — তোৰ চাৰাপেন গছৰ কুমলীয়া পাত হ'ল, ৰঙা ফুল হ'ল, হালধীয়া চৰাই হ'ল, জুৰিৰ পানী হ'ল, বৰষুণৰ টোপাল হ'ল।

নগা ল'ৰা — (তন্ময় হৈ শুনি) আৰু কি হ'ল ?

অনঙ্গ — ধুনীয়া পখিলা হ'ল, পুৱাৰ বতাহ হ'ল, বেলিৰ পোহৰ হ'ল, জোনৰ হাঁহি হ'ল, নীলা আকাশ হ'ল।

নগা ল'ৰা — তেন্তে গছ, পাত, ফুল, পখিলা, হালধীয়া চৰাই, জুৰিৰ পানী, বৰষুণ, ৰ'দ, বেলি, জোন, তৰাক মই মৰম কৰিলে, ভাল পালে চাৰাপেনক মৰম কৰা হ'বনে ? ....

অনঙ্গ — পাব, পাব, ...

নগা ল'ৰা — (হাঁহি জপিয়াই কিৰীলি পাৰি) ভাল হ'ল, কেনে ভাল হ'ল। এজনী চাৰাপেনৰ পৰা কিমানবোৰ চাৰাপেন হ'ল।

ওপৰে ওপৰে চালে নগা ল'ৰাৰ মুখত দিয়া সংলাপ আৰু তাৰ আচৰণক মানসিক বিকাৰগ্ৰস্ত এজন নিৰ্বোধ ডেকা ল'ৰাৰ অপলাপ যেন ধাৰণা হয়। কিন্তু দকৈ ভাবি চালে অনুভৱ হয়, নাট্যকাৰে এই চৰিত্ৰটোৰ আচৰণৰ দ্বাৰা শান্ত সমাহিত প্ৰকৃতিৰ বিশালতাত জীৱনৰে এক ব্যাপক অথচ অখণ্ডিত ৰূপ যেন প্ৰতিফলিত কৰিব বিচাৰিছে। তদুপৰি অনঙ্গৰ জীৱনৰ প্ৰেমৰ চূড়ান্ত ব্যৰ্থতা, নিৰ্বাসিত জীৱনৰ অপাৰ কৰুণতাৰে ভৰা নিসংগতাক দৃশ্যটোৰ উপস্থাপনেৰে ঘণীভূত ৰূপ দিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। মুঠ কথাত ***কাৰেঙৰ লিগিৰী***ত চিত্ৰিত প্ৰতিটো গৌণ চৰিত্ৰৰ লগতে জড়িত হৈ আছে নাট্যকাৰ গৰাৰ্গীৰ একোটা ভাব-চিন্তা বা পৰিস্থিতিক সজীৱতা প্ৰদান কৰাৰ সচেতন প্ৰয়াস। এইবাবে এই চৰিত্ৰসমূহ সাধাৰণ হৈও পৰিস্থিতি ভেদে অসাধাৰণ হৈ উঠিছে।

ৰূপালীম এখন চৰিত্ৰপ্ৰধান ঘটনা বহুল নাটক। চৰিত্ৰৰ মানসিক দ্বন্দ্বতকৈ নাটকীয় কাহিনীৰ বাহ্যিক ঘটনা আৰু পৰিস্থিতিত প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহে কৰা আচৰণৰ বৈপৰীত্যহে ইয়াত প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। তদুপৰি নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিভংগী কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ ৰূপালীম, মণিমুগ্ধ, ইতিভেনত আৰোপিত হোৱাৰ বাবে অন্যান্য চৰিত্ৰৰ সক্ৰিয় ভূমিকা ইয়াত আশা কৰা নাযায়। নাটকখনত চিত্ৰিত মায়াব', জুনাফা, ৰূকমী ৰজা, ৰেণথিয়াং আদি চৰিত্ৰকেইটা কাহিনীৰ ৰূপৰেখাত প্ৰাসংগিকভাৱে গুৰুত্ব লাভ কৰাৰ বাহিৰে কোনো বিশেষ ভাব বা ঐশ্বৰ্যৰে জিলিকি উঠা নাই। জুনাফা হ'ল অৰ্থনৈতিক বা সামাজিকভাৱে অতি দুৰ্বল অসহায় জনতাৰ প্ৰতীক। ঠিক একেদৰে বিশুদ্ধ প্ৰেমৰ পবিত্ৰতাৰে মায়াব'ৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য গঢ় লৈছে যদিও, ধনবান প্ৰতিপত্তিশীল শক্তিৰ সন্মুখত সি নিকৰুণভাৱে দুৰ্বল আৰু অসহায় প্ৰেমিক। অপহৃতা ৰূপালীমৰ উদ্ধাৰৰ বাবে সি আৰম্ভ কৰা সামান্য প্ৰস্তুতি সেয়ে নিমিষতে অৰণ্যৰোদনত পৰিণত হৈছে। মদপী ৰূকমী ৰজাও ভোগ বিলাসত আসক্ত দুৰ্বল ৰাজশক্তিৰ প্ৰতিনিধি, য'ত প্ৰজাৰূপী জুনাফা, মায়াব' অথবা ৰূপালীমৰ জীৱনৰ ওপৰত ৰজাৰ জ্ঞাতসাৰেই চলিছে সবল প্ৰতিপত্তিশালী শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধি মণিমুগ্ধৰ বৰ্বৰ উৎপীড়ন। আনহাতে ৰেণথিয়াং হৈছে ৰজা মণিমুগ্ধৰ আজ্ঞাবাহী ভৃত্য বা দেহৰক্ষী। ৰূপালীম নাটকত নাটকীয় সংঘাতৰ ভিত্তি প্ৰদান কৰিবলৈকে যেন এই চৰিত্ৰ তিনিটাৰ প্ৰাসংগিকভাৱে উপস্থাপন ঘটিছে। কিন্তু মূল কাহিনীসূত্ৰত এই চৰিত্ৰ তিনিটাৰ ভূমিকা সক্ৰিয় আৰু আকৰ্ষণীয়

ৰূপত প্ৰদৰ্শিত হোৱা নাই। এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰে নাটকথনৰ পাতনিত উল্লেখ কৰা এষাৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। নাট্যকাৰে কৈছে যে, নাটকথনত তেওঁ আদৰ্শ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰাৰ পৰিৱৰ্তে চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্য সৃষ্টি কৰিবলৈহে প্ৰয়াস কৰিছে। নাট্যকাৰ গৰাকীৰ এই অভীপ্সা পূৰণৰ বাবে কেন্দ্ৰীয় গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা হৈছে মণিমুগ্ধ আৰু ইতিভেন চৰিত্ৰ দুটাক। বিষাক্ত শুঙৰ বিছাটো লেটাৰ পৰা পখিলালৈ ৰূপান্তৰ হোৱাৰ জৈৱিক ঘটনাক্ৰমৰ দৰে মণিমুগ্ধৰ আত্মিক উপলব্ধিৰ এক ৰূপান্তৰ ইয়াত প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। মণিমুগ্ধৰ চৰিত্ৰত আৰোপিত ৰূপান্তৰমুখী ভাবৰ গভীৰতাত নাট্যকাৰৰ মন কেন্দ্ৰীভূত হোৱাৰ বাবে গৌণ চৰিত্ৰকেইটি আশাপ্ৰদ ৰূপত জিলিকি উঠা নাই। নাট্য কাহিনীৰ কেন্দ্ৰীয় ভাবনাক প্ৰত্যয়জনকভাৱে অৰ্থবহ আৰু ব্যঞ্জনা প্ৰদান কৰাৰ স্বাৰ্থত মায়াব', জুনাফা, ৰূকমী ৰজা আৰু ৰেণথিয়াং চৰিত্ৰকেইটিক অৱলম্বন কৰি লোৱা হৈছে। জুনাফা আৰু মায়াব'ৰ দুটামান কথা বাদ দিলে এই দুয়োটা চৰিত্ৰক একেখন আসনতে বহুৱাই থ'ব পাৰি। বিশেষকৈ ৰূপালীমৰ স'তে তেওঁলোকৰ সম্পৰ্কৰ কথাখিনি বাদ দিলে দুয়োটা চৰিত্ৰৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ সাদৃশ্যটো ফট্‌ফটীয়া হৈ পৰে। *"মায়াব' এটা পীত বৰণীয়া দেখিলে মোহ লগা, চিত্ৰ বিচিত্ৰ কাপোৰ পিন্ধা গাঁৱলীয়া ৰূকমী ডেকা'* (১ম অংকৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনা) আৰু জুনাফা হ'ল ৰূকমী গাভৰু ৰূপালীমৰ পিতৃ। এই তিনিওটা চৰিত্ৰই প্ৰকৃতিৰ শান্ত সমাহিত পৰিবেশৰ মাজত নিজ নিজ সত্তা গঢ়ি লৈছে। প্ৰকৃতিৰ দৰেই তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰ সৰল। এনে সৰলতাৰেই মায়াব'ই ভাল পায় ৰূপালীমক। কিন্তু বুঢ়া পিতৃ জুনাফাৰ মতে মায়াব'ই একেপাট শৰতে এটা বাঘৰ মূৰ কাটি আনি দিব পাৰিলেহে ৰূপালীমক মায়াব'লৈ দিব। ৰূপালীমক পাবৰ বাবে সময়ত এটা জীয়া বাঘৰ মূৰ কাটি আনি মায়াব'ই জুনাফাক দিলেহি। কিন্তু প্ৰান্ত দেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধৰ গা-ৰখীয়া সেনা ৰেণথিয়াঙে আহি বাঘৰ কটা মূৰটো তেওঁৰ বুলি দাবী কৰিলেহি। ইয়াতে মায়াব' আৰু ৰেণথিয়াঙৰ মাজত যুদ্ধ হয়। যুদ্ধত মণিমুগ্ধৰ সেনাৰ হাতত মায়াব'-জুনাফা ধৰাশায়ী হোৱাৰ লগতে ৰূকমী গাভৰু ৰূপালীমক মণিমুগ্ধই বলপূৰ্বক অপহৰণ কৰি নিয়ে। মণিমুগ্ধৰ এই কাৰ্যই মায়াব'-জুনাফাৰ জীৱনৰ ঘটনাস্ৰোত অন্যফালে বোৱাই দিলে। ৰূকমী ৰাজ্যৰ শান্ত প্ৰকৃতিৰ বুকুত মায়াব'-জুনাফাৰ অসহায় আৰ্তনাদ প্ৰতিধ্বনিত হ'ল এনেদৰে —

> *"কোন আছ ? কোন আছ ? ৰাখহি ! ৰাখহি ! গাঁৱৰ ডেকা বুঢ়া,*
> *কোন আছ চাহি !"* (২য় অংক)

জ্যোতিপ্ৰসাদ ইতিহাসৰ নীৰৱ দৰ্শক নাছিল। তেওঁ ইতিহাসৰ বুকুত দেখিবলৈ পাইছিল দুৰ্বলীৰ ওপৰত সবলীৰ নিয়ত অত্যাচাৰ, অন্যায় আচৰণ। এজন সমাজ

সচেতন শিল্পী হিচাপে তেওঁ ইতিহাসৰ এনে সত্য ঘটনাকে জনমানসত কলাৰ মাধ্যমেদি উপস্থাপন কৰিব বিচাৰিছিল। ***ৰূপালীম*** নাটকত এই দৃষ্টিকোণ নাট্যকাৰ গৰাকীৰ কেন্দ্ৰীয় লক্ষ্য নহ'লেও গৌণ চৰিত্ৰ জুনাফাৰ হৃদয় বিদাৰক চিংকাৰত সেই সত্যোপলব্ধি পুনৰবাৰ প্ৰকাশিত হৈছে। যেনে —

> *"জুনাফা — (নিজৰ মনতে বোৰত জ্বলি) ······· তই সকলো সহিব লাগিব। তই কিয় দুৰ্বল হৈ সংসাৰলৈ আহিছিলি ? দুৰ্বলৰ কিহৰ মান — কিহৰ অপমান ? অপমানেৰে ক্ষোভেৰে — নিজৰ প্ৰতি টোপাল তেজেৰে তই তোৰ দুৰ্বলতাক পুহিব লাগিব। এই পৃথিৱীৰ নৈ, সাগৰ, বন, উপবন ভালৰো ভাল, সুন্দৰৰো সুন্দৰখিনি — ৰূপৰো ৰূপ — কাৰ ভোগ্য ? বলীৰ — শক্তিশালীৰ। আৰু দুৰ্বল তই — বলীৰ পাদুকাৰ মলি মাথোন। পেলাই দিয়া চুৰাপাতেৰে তোৰ ক্ষীণ আৰু দুৰ্বল অংগ ৰক্ষা কৰিব লাগিব আৰু যদি ভুলত, অদৃষ্টৰ পৰিহাসত তোলৈ কিবা ভাল বস্তু আহে — তাক তই বলীৰ হাতত দিব লাগিব। তোৰ পুষ্ট শৰীৰটো বলীৰ পদসেৱাত — তোৰ নিপোটল ল'ৰাটো বলীৰ হুকুমৰ আঙুলিৰ মূৰত —তোৰ সুন্দৰী ছোৱালীজনী — বলীৰ — সিহঁতৰ কাৰেঙৰ লিগিৰীকৈ দিব লাগিব।"* (২য় অংক)

জুনাফা দুৰ্বল শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধি। এটা ক্ষমতালিপ্সু স্বেচ্ছাচাৰী ৰাজশক্তিৰ দ্বাৰা তেওঁ কেনেকৈ উৎপীড়িত হৈছে, তাকেই নাটকখনত দেখুওৱা হৈছে। এজন দুৰ্বল প্ৰজা হিচাপে তেওঁৰ জীৱনত অকস্মাতে সৃষ্টি হোৱা সন্মুখ সংঘাতত শত্ৰুক ৰোধ কৰিব পৰা শক্তি তেওঁৰ নাই। স্বয়ং ৰূকমী ৰজাই যেতিয়া তেওঁলোকক নিৰাপত্তা দিব পৰা নাই, তেনেস্থলত এজন নিশকতীয়া প্ৰজা হিচাপে ক্ষমতাশালী ৰজা মণিমুগ্ধৰ আক্ৰমণত উচ্ছন্ন হোৱাটোৱেই জুনাফাৰ ক্ষেত্ৰত স্বাভাৱিক কথা। ইতিভেনৰ দ্বাৰা জুনাফাহঁতৰ ওপৰত চলোৱা মণিমুগ্ধৰ উৎপীড়নৰ বিচাৰ কৰাৰ আশ্বাসেৰে কিছু শান্তনা আনিলেও, নাট্যকাৰে ইতিভেনক আৱিষ্কাৰ কৰিছে এন্য এটা কাৰণতহে। সেইবাবে, ইতিভেনৰ যুদ্ধাভিযানৰ লগত জড়িত গোপন লক্ষ্য ব্যৰ্থ হোৱাৰ লগে লগে এই অভিযানৰো সমাপ্তি ঘটিছে। নাটকখনত জুনাফা চৰিত্ৰটোত চাৰিত্ৰিক সবলতা এনেবোৰ পৰিস্থিতিতে অভাৱ ঘটিছে। প্ৰথমাৱস্থাত মণিমুগ্ধৰ আক্ৰমণক প্ৰতিৰোধ কৰি জীয়েকক ৰক্ষা কৰিবলৈ তেওঁ বলিয়া হৈ পৰিছে। কিন্তু শেষ মুহূৰ্তত তেওঁলোকৰ

মুক্তিৰ বাবেই ৰূপালীমে যেতিয়া নিজৰ সতীত্বকো মণিমুগ্ধৰ ওচৰত সমৰ্পন কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হৈছে, তেতিয়া জুনাফাই তাইক 'অসতী' বুলি ত্যাগ কৰি পুত্ৰী স্নেহ জলাঞ্জলি দিছে। জুনাফাৰ এই আচৰণে সামান্যভাৱে হ'লেও তেওঁৰ চাৰিত্ৰিক মহত্ত্ব ক্ষুণ্ণ কৰিছে।

জুনাফাৰ বিপৰীতে মায়াব' চৰিত্ৰটো কিন্তু দুৰ্বল শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধি ৰূপে চিত্ৰিত হোৱা নাই; চিত্ৰিত হৈছে এক চিৰন্তন প্ৰেমিক ৰূপেহে। ৰূপালীমক পাবৰ বাবে বাঘৰ কটা মূৰ হাতত লৈ যি মুহূৰ্ত্ততে ৰেণথিয়াঙৰ স'তে টনা-আজোৰা চলিছে, সেই মুহূৰ্ত্ততে তেওঁৰ পৌৰুষত্ব সজাগ হৈ উঠিছে। মণিমুগ্ধৰ স'তে কৰা তেওঁৰ নিৰ্ভীক অথচ সৰল আচৰণত চৰিত্ৰটোৰ চাৰিত্ৰিক মৰ্যাদা বৃদ্ধি পাইছে। কিন্তু মণিমুগ্ধৰ সেনাৰ সামূহিক প্ৰহাৰত ধৰাশায়ী হৈ তেওঁ চিৰদিনৰ বাবে ৰূপালীমক হেৰুৱাইছে। বহু সময়ত জুনাফা চৰিত্ৰটোতকৈ মায়াব' চৰিত্ৰটো অধিক দুৰ্বল যেন লাগে। জীৱনৰ আসন্ন বিপদ আৰু সমস্যাৰ পৰা মুক্ত হ'বলৈ তেওঁ জুনাফাক ছাঁ-টোৰ দৰে অনুসৰণ কৰিছে আৰু নাটকৰ শেষলৈ ৰূপালীমৰ মৃত্যু দৃশ্য চাব নোৱাৰি অচেতন হৈ মাটিত ঢলি পৰিছে। নাটকৰ আৰম্ভণিতে পোৱা মায়াব' চৰিত্ৰটোৰ ৰোমান্টিক আবেগ আৰু নিষ্কলুষ প্ৰেমিক সত্তাৰ এনে শোকাবহ পৰিণতিৰ দৃশ্যই চৰিত্ৰটোৰ প্ৰতি আমাৰ সমবেদনা ঘণীভূত কৰে। মায়াব' চৰিত্ৰটোত চিৰন্তন প্ৰেমিক সত্তাৰ আলফুলীয়া পৰিচয় আছে। বেজবৰুৱাৰ *জয়মতী কুঁৱৰী*ৰ গদাপাণিৰ দৰে হুবহু একে নহ'লেও ৰূপালীম আৰু মায়াব'ৰ সৰল কথোপকথনে গদাপাণি আৰু ডালিমীৰ কথা সোঁৱৰাই দিয়ে। বেজবৰুৱাৰ দৰে জ্যোতিপ্ৰসাদেও এই ব্যৰ্থ প্ৰেমিকহালৰ অন্তৰ পৰিচয় জীৱন্ত আৰু হৃদয়স্পৰ্শী কৰি তুলিবলৈ দুয়োকে গঢ়ি দিছে এটি সুন্দৰ ৰমন্যাসিক পৰিমণ্ডলৰ। নাটকখনৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনাত আছে —

> *“মায়াব' এটা পীত বৰণীয়া, কুৰি বছৰীয়া, দেখিলে মোহ লগা চিত্ৰ-বিচিত্ৰ কাপোৰ পিন্ধা গাঁৱলীয়া ৰুকমী ডেকা। অকলশৰে বহি আছে। তাৰ হাতত এটা পেঁপা, সি সেই পেঁপাত কিবা তিনিসুৰীয়া এসুৰীয়া সুৰ বজাই আছে। পেঁপাটো বজাবলৈ এৰি নৈৰ পিনে দূৰণিলৈ চাই উচপিচাই আকৌ পেঁপাত আঙুলি বুলাইছে। এনেতে বহু দূৰণিত নৈৰ বুকুত এটা বিনাই গোৱা গীত শুনা গ'ল। ....”*

গীতটোৰ শেষত আকৌ নিৰ্দেশনা আছে এইদৰে —

> *“মায়াব'ৰ বাঁহী বন্ধ হয়। গীত আকৌ নাইকিয়া হয়। মায়াব'ৰ বাঁহী বাজি উঠে। গীত আৰু স্পষ্ট হৈ আহি আকৌ ৰয়। মায়াব'ৰ*

> *বাঁহী আকৌ বাজে। গীত এইবাৰ আকৌ স্পষ্ট হৈ আহে। গীত ৰয়। মায়াব'ৰ বাঁহী বাজে। গীত এইবাৰ ওচৰত শুনা যায় বেছ স্পষ্টকৈ। মায়াব'ই বৰ হেঁপাহেৰে সেইফালে ডিঙি মেলি চাই সেই গীতৰ স্পষ্টতাত আনন্দ পাবলৈ ধৰিলে।"* (১ম অংক)

মন কৰিবলগীয়া কথা যে, সম্পূৰ্ণ কথাছবিৰ নিদেৰ্শনা ৰীতিৰে নিৰ্মিত এই নিৰ্দেশনাটিয়ে কেৱল পৰিবেশকেই প্ৰাঞ্জল ৰূপ দিয়া নাই, চৰিত্ৰ দুটাৰ ৰূপকল্পকো মনোৰম কৰি তুলিছে।

মায়াব'-ৰূপালীমৰ প্ৰেম নিবেদন ৰীতি অতি সহজ-সৰল আৰু শান্ত, য'ত কামনা-বাসনাৰ দুৰ্গন্ধ ধোঁৱাৰ ধূসৰতা নাই। মায়াব'ৰ প্ৰেম প্ৰকৃতিৰ দৰে উদাৰ আৰু চিৰ শিশুৰ সৰলতাৰে স্নিগ্ধ। সেই স্নিগ্ধতাৰ পৰিচয় আছে মঞ্চ নিৰ্দেশনাৰ অন্তত দিয়া প্ৰণয়ী যুগলৰ কথোপকথনত। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰা বেজবৰুৱাৰ ***জয়মতী কুঁৱৰীৰ*** গদাপাণি-ডালিমী চৰিত্ৰ দুটাৰ স'তে মায়াব'-ৰূপালীমৰ সাদৃশ্যৰ বিষয়ে আমাৰ চেৰেক আলোচনা কৰাটো অপ্ৰাসংগিক নহ'ব। অৱশ্যে নাটক দুখনত চৰিত্ৰ দুযোৰাক বাহ্যিক আচৰণতহে সাধাৰণ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায় । বিশেষকৈ মায়াব' চৰিত্ৰটোৰ সাহ-পীত গদাপাণি চৰিত্ৰটোৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত। ডালিমীৰ অদ্ভুত ধৰণৰ অথচ চিন্তনীয় বিবিধ প্ৰশ্নত গদাপাণিয়ে যি ধৰণে বুদ্ধিদীপ্ত প্ৰত্যুত্তৰ দিছে, তেনে এটা মানসিকতা মায়াব' চৰিত্ৰত নাই। পূৰ্বে কোৱাৰ দৰে তেওঁ একান্তভাৱেই নিৰ্জু প্ৰকৃতিৰ (স্বভাৱ) অবিচল প্ৰেমিক। ৰূপালীমৰ সকলো ধৰণৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰ তেওঁৰ সেই সৰল অন্তৰত উদ্ভূত, যিবোৰত এটা কাব্যিক অনুভূতি বিৰাজমান। মায়াব' চৰিত্ৰটোত এনে এক নৈসৰ্গিক সৰলতা নাটকৰ আৰম্ভণিৰ পৰা সমাপ্তিলৈকে অটুট আছে। সেয়ে স্বেচ্ছাচাৰী ৰাজশক্তিৰ দ্বাৰা পৰাভূত তেওঁৰ সকৰুণ পৰিণতিত আমাৰ অন্তৰ সমবেদনাত সেমেকি উঠে।

দেখা যায় যে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ অভিনৱত্ব কেৱল প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহক জীৱন্ত ৰূপত চিত্ৰিত কৰাৰ কৌশলী বিদ্যাতে সীমাবদ্ধ নহয়; নাটকৰ মূল কাহিনী সূত্ৰত সংগতিপূৰ্ণভাৱে ভূমিকা পালন কৰা গৌণ চৰিত্ৰসমূহো এই অভিনৱত্বৰ অংশীদাৰ। নাটকৰ কাহিনীৰ পৰিবেশ-পৰিস্থিতি ভেদে প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ ওপৰত নাট্যকাৰগৰাকীৰ সচেতন দৃষ্টিভংগী আৰু নিয়ন্ত্ৰণ অটুত ৰখা লক্ষ্য কৰা যায়। সৰ্বোপৰি তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপৰ বিশেষত্বই চৰিত্ৰৰ আবেগ, দ্বন্দ্ব আদি ভাৱসমূহক মূৰ্তমান ৰূপ দিয়াৰ লগতে নাটকীয় ভাববস্তুকো স্পষ্টতৰ কৰি তোলে। সমালোচকৰ ভাষাৰে ক'ব পাৰি –

> " . . . . . . *নাটকৰ সংলাপ যেতিয়া কেৱল চৰিত্ৰৰ মুখৰ কথা নহৈ*

চৰিত্ৰটোৰ সমগ্ৰ সত্তাৰ অভিব্যক্তি হৈ পৰে, তেতিয়াই ই সাৰ্থক ৰূপ লাভ কৰে।" (সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*, ১ম প্ৰকাশ, ১৯৬৫, পৃঃ ১০৭)

নাটকত চৰিত্ৰ সৃষ্টি সংক্ৰান্তত হাড্‌চনে কোৱা এষাৰ কথা এই ক্ষেত্ৰত বিশেষভাৱে প্ৰণিধানযোগ্য। তেওঁ কৈছিল যে, নাটকৰ অভিনৱত্ব বা শ্ৰেষ্ঠত্ব অৰ্জনত চৰিত্ৰ-চিত্ৰণেই হৈছে প্ৰধান আৰু স্থায়ী উপাদান। (William Henry Hudson, ***An Introduction to the Study of Literature***, 4th Indian Edition, 1971, Page - 186) জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকত এই দুয়োটা অভিমতৰ সাৰ্থক মূল্যায়ন ঘটিছে। চৰিত্ৰ সৃষ্টিত প্ৰাধান্য দি চৰিত্ৰৰ সমগ্ৰ সত্তাক ব্যঞ্জিত কৰিব পৰা এক সুগভীৰ নাট্য চেতনাসম্ভূত সংলাপৰ যথাৰ্থ প্ৰয়োগ ঘটিছে তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটকত। এইবাবেই তেওঁৰ নাটকত চিত্ৰিত গৌণ চৰিত্ৰসমূহ গৌণ ৰূপে বিবেচিত হৈয়ো একোটা ভাব-অনুভূতিৰ ঐশ্বৰ্য বহনকাৰী চৰিত্ৰ ৰূপে জিলিকি উঠিছে।

(বিঃ দ্ৰঃ- নিবন্ধটিৰ কলেৱৰ অযথা বৃদ্ধি হোৱাৰ আশংকাত এই আলোচনাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ *লভিতা*, *খনিকৰ* আৰু *নিমাতী কইনাক* ইচ্ছাকৃতভাৱে সামৰি লোৱা নহ'ল। উল্লিখিত তিনিওখন নাটকত গৌণ চৰিত্ৰৰ ভূমিকা সম্পৰ্কে (অন্য স্থানত) আলোচনা কৰাৰ অৱকাশ আছে।)

প্ৰাসংগিক গ্ৰন্থ :

ক) অসমীয়া
গোহাঁই, হীৰেন : *সাহিত্যৰ সত্য*, ১ম প্ৰকাশ, ১৯৭০, বৰুৱা এজেন্সী, গুৱাহাটী - ১
: *সাহিত্য আৰু চেতনা*, পুনৰ মুদ্ৰণ, ১৯৮০, গুৱাহাটী বুক ষ্টল, গুৱাহাটী
: *বিশ্বায়তন*, ২য় প্ৰকাশ, ১৯৮৩, জাৰ্নাল এম্পৰিয়াম, নলবাৰী
: *ভাবিকালৰ খনিকৰ*, ১ম প্ৰকাশ, ২০০৩, জ্যোতি প্ৰকাশন, গুৱাহাটী - ১
ডেকা, মদন চন্দ্ৰ : *ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ*, ২য় প্ৰকাশ, ১৯৭৮, - ১

বৰুৱা, প্ৰফুল্ল কুমাৰ : *জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক*, ১ম প্ৰকাশ, ১৯৮৩, পূৰ্বাঞ্চল প্ৰকাশ, গুৱাহাটী

বৰুৱা, প্ৰহ্লাদ কুমাৰ : *জ্যোতি মনীষা*, ২য় প্ৰকাশ, ১৯৯৭, বনলতা, ডিব্ৰুগড় -১

বৰুৱা, হেম : *আধুনিক সাহিত্য*, ২য় প্ৰকাশ, ১৯৬১, এল বি এছ, গুৱাহাটী - ১

: *সাহিত্য আৰু সমস্যা*, ১ম প্ৰকাশ, ১৯৮৭, মণিমাণিক প্ৰকাশ, গুৱাহাটী

ভৰালী, শৈলেন : *ট্ৰেজেদি বিচাৰ*, ১ম প্ৰকাশ, ১৯৭২, বাণী প্ৰকাশ, কামৰূপ

মহন্ত, পোনা : *নাটক আৰু নাট্যকাৰ*, ১ম প্ৰকাশ, ১৯৮৬, বনলতা, ডিব্ৰুগড় - ১

শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ : *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য*, ২য় প্ৰকাশ, ১৯৬৫, নিউ বুক ষ্টল, গুৱাহাটী

সম্পাদনা সমিতি : *ৰূপান্তৰৰ শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ*, ১ম প্ৰকাশ, ২০০৩, ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা জন্ম শতবৰ্ষ উদযাপন সমিতি, ডিব্ৰুগড়

ইংৰাজী

Bharali, S. : *Tragic Outlook in Assamese Drama*, 1st Edition, 1980, Shree Publishing House, Delhi - 6

Daiches, David : *Critical Approach to Literature*, Indian re-print, 1985, Calcutta

Hudson, W. H. : *An Introduction to the Study of Literature*, 4th Edition, 1971, Kalyani Publishers, Ludhiana

সহায়ক গ্ৰন্থপঞ্জী :

১। *গোহাঞি বৰুৱা ৰচনাৱলী* : অসম প্ৰকাশন পৰিষদ

২। *বেজবৰুৱা ৰচনাৱলী* : অসম প্ৰকাশন পৰিষদ

৩। *নকুল চন্দ্ৰ ভূঞা ৰচনাৱলী* : অসম প্ৰকাশন পৰিষদ

৪। *বিষ্ণু ৰাভাৰ ৰচনা সম্ভাৰ* : অসম প্ৰকাশন পৰিষদ

৫। *সতীৰ তেজ* : দণ্ডিনাথ কলিতা

৬। *কল্মী* : সুৰেশ গোস্বামী

৭। *জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী* : অসম প্ৰকাশন পৰিষদ
৮। *জোঙাল বলহু* : মাধৱ চন্দ্ৰ কাকতি
৯। *নিশাৰ ৰাগিনী আৰু অন্যান্য নাটক* : জিবছুং থিয়েটাৰ আৰু অন্বেষা
১০। *অসমীয়া সংস্কৃতি* : হৰিপ্ৰসাদ নেওগ, লীলা গগৈ(সম্পাঃ)
১১। *অসমীয়া নাট্য সাহিত্য* : সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা
১২। *অসমৰ সংস্কৃতি* : লীলা গগৈ
১৩। *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি* : হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য
১৪। *অৰুণ শৰ্মাৰ নাটক : এটি সমীক্ষাত্মক অধ্যয়ন* (এম. ফিল.ৰ গৱেষণা-গ্ৰন্থ) : মৃণালজ্যোতি গোস্বামী
১৫। *অসমীয়া লোক সংস্কৃতি* : ড° নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা

(ইয়াৰ উপৰি বিভিন্ন প্ৰবন্ধ-নিবন্ধৰ সহায় লোৱা হৈছে।)

000000

হাজৰিকাৰ পৌৰাণিক নাটক ঃ চম্পাৱতী

ড° আব্দুল মালিক

সাহিত্যাচাৰ্য অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ অসমীয়া সাহিত্যৰ ভঁৰাললৈ অৱদান প্ৰচুৰ। এশখনতকৈয়ো অধিক গ্ৰন্থৰ ৰচয়িতা কবি, নাট্যকাৰ তথা শিশু সাহিত্যিক হিচাপে পৰিচিত হাজৰিকাৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত অৱদান সৰ্বাধিক। প্ৰায় ডেৰ কুৰিখন নাটক ৰচোঁতা অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাটকসমূহক পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, কাল্পনিক আৰু অনুবাদমূলক – এই চাৰিটা থূলত ভাগ কৰিলেও তেওঁৰ পৌৰাণিক নাটকৰ সংখ্যাই বেছি। বিংশ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধত হাজৰিকাই নাটক ৰচনা কৰিবলৈ ওলোৱা সময়ত অসমীয়া নাটকৰ সংখ্যা আছিল যথেষ্ট কম। সেই সময়ত অসমৰ ৰংগমঞ্চত অনূদিত বাংলা নাটকৰ প্ৰভাৱ আছিল প্ৰচুৰ। বিশেষকৈ বঙালী নাট্যকাৰ গিৰিশ চন্দ্ৰ ঘোষ আৰু দ্বিজেন্দ্ৰলাল ৰয়ৰ নাটকে অসমৰ ৰংগমঞ্চত যথেষ্ট সমাদৰ লাভ কৰিছিল। সৰ্বোপৰি সেই সময়ত বংগদেশৰ যাত্ৰাভিনয়ৰ প্ৰভাৱো অসমীয়া দৰ্শকৰ ওপৰত বাৰুকৈয়ে পৰিছিল। অসমীয়া নাটকৰ অভাৱেই অসমীয়া নাট্যপ্ৰেমীসকলক বঙালী নাটকৰ কাষ চাপিবলৈ বাধ্য কৰিছিল। এই কথা উপলব্ধি কৰিয়েই অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই ছাত্ৰাৱস্থাতে নাটক ৰচনাত হাত দিবলৈ লয়। এই কথা তেওঁ নিজেই প্ৰথম পৌৰাণিক নাটক ***নৰকাসুৰ*** (১৯৩০)ত উল্লেখ কৰিছে এইদৰে –

> *"অসমীয়া নাটঘৰত অনূদিত বঙলুৱা নাটৰ অভিনয় বেছিকৈ হোৱাত আমাৰ সাহিত্যত মূল নাটৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰি নিজৰ অযোগ্যতালৈ নাচাই খনচেৰেক নাট লিখি পেলাই থৈছিলো।"*[১]

অভাৱেই আৱিষ্কাৰৰ মূল হোৱা হেতুকে ডেকা অৱস্থাতে হাজৰিকাই ইখনৰ পিছত সিখনকৈ কেবাখনো নাটক লিখি উলিয়ালে। ফলত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ভঁৰাল ভালেখিনি টনকিয়াল হৈ পৰিল।

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই নাটক ৰচনা কৰা সময়ত অসমৰ মানুহৰ মাজত পৌৰাণিক আখ্যানমূলক আৰু বুৰঞ্জীমূলক নাটসমূহে বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰিছিল। সেয়ে তেওঁ সেই কালৰ মানুহৰ মাজত অতি প্ৰিয় পৌৰাণিক আখ্যান আৰু ঐতিহাসিক ঘটনা কিছুমানক তেওঁৰ নাটকৰ বিষয়বস্তু ৰূপে গ্ৰহণ কৰে। হাজৰিকাই ৰচনা কৰা দহখন পৌৰাণিক নাটকৰ ভিতৰত ***চম্পাৱতী*** (১৯৩৫) এখন উল্লেখযোগ্য পৌৰাণিক

নাটক। নাটখন অৱশ্যে হাজৰিকাই প্ৰকাশৰ প্ৰায় দহ বছৰমান আগতে কলেজ জীৱনতে ৰচনা কৰিছিল, সেই কথা নাটকখনৰ পাতনিত লেখকে নিজেই উল্লেখ কৰিছে —

> *“পিছে ১৯২৬ চনৰ কলেজীয়া জহৰ বন্ধৰ আহৰিত সেই বহুদিনীয়া সংকল্প কাৰ্যত পৰিণত কৰিবলৈ সুযোগ মিলে।”*[২]

পাঁচ অংকযুক্ত প্ৰায় ২৬ টা দৃশ্য সম্বলিত *চম্পাৱতী* নাটকৰ আধাৰ গ্ৰন্থ মহাভাৰত। ১৯১০ চনৰ ২য় বছৰৰ ১ম সংখ্যা *বাঁহীত* ‘হাংসধ্বজ আৰু চম্পাৱতী’ নামেৰে মহীচন্দ্ৰ বৰাৰ এটি প্ৰবন্ধ প্ৰকাশিত হয়। নাট্যকাৰক এই প্ৰবন্ধই নাট ৰচনাৰ প্ৰেৰণা যোগায়। লেখকে পাতনিত এই কথা স্পষ্টভাৱে উল্লেখ কৰিছে —

> *“তাহানি স্কুলত পঢ়োঁতেই বাঁহীৰ ২য় বছৰ, ১ম সংখ্যাত নগাঁৱৰ শ্ৰীযুত মহীচন্দ্ৰ বৰা বি-এল. দেৱে লিখা ‘হংসধ্বজ আৰু চম্পাৱতী’ শীৰ্ষক প্ৰবন্ধ পঢ়ি আমাৰ পিতৃভূমি নগাঁও জিলাৰ লগত জড়িত সেই পূণ্য কাহিনী অৱলম্বন কৰি এখনি নাট লিখাৰ হেঁপাহ জন্মিছিল।”*[৩]

বৰ্তমান নগাঁও জিলাৰ পুৰণি গুদামৰ ওচৰত চপানলা নামৰ ঠাইখনেই প্ৰাচীন চম্পাৱতী বুলি নাট্যকাৰে কৈছে। উৰিষ্যাৰ ৰজা পুৰুষোত্তম গজপতিয়ে তেওঁৰ *দীপিকা চন্দ্ৰ* নামৰ সংস্কৃত গ্ৰন্থখনত ভাৰতৰ প্ৰসিদ্ধ নগৰবোৰৰ ভিতৰত চম্পাৱতীও অন্যতম বুলি উল্লেখ কৰিছে। হাজৰিকাই *চম্পাৱতী* নাটখন কলেজীয়া জীৱনত ৰচনা কৰে যদিও ইয়াত পৌৰাণিক নাটকৰ প্ৰায়বোৰ লক্ষণেই দেখা যায়।

পৌৰাণিক নাটক ৰূপে *চম্পাৱতীৰ* আলোচনা আগবঢ়োৱাৰ আগতে পৌৰাণিক নাটকৰ লক্ষণ সম্বন্ধে কিছু কথা কোৱা ভাল। পৌৰাণিক নাটকৰ কাহিনী বা বিষয়বস্তু সাধাৰণতে *ৰামায়ণ*, *মহাভাৰত* নাইবা কোনো পুৰাণ শাস্ত্ৰৰ পৰা লোৱা হয়। ভাৰতীয় জনসাধাৰণ সাধাৰণতে *ৰামায়ণ-মহাভাৰত-পুৰাণ* প্ৰভৃতি ধৰ্মগ্ৰন্থবোৰৰ সৈতে কম-বেছি পৰিমাণে পৰিচিত। সেয়ে জনসাধাৰণে এনে কাহিনীযুক্ত নাটৰ প্ৰতি সহজে আকৰ্ষিত হয়। নাট্যকাৰে পৰিচিত কাহিনীক নাট্যৰূপ দিওঁতে ইয়াৰ লগত জড়িত পৰিবেশ, ধৰ্মসংস্কাৰ তথা পৌৰাণিক চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-কলাপ, আদৰ্শ আদিও পাঠক-দৰ্শকৰ আগত দাঙি ধৰাৰ চেষ্টা কৰিব লাগে। পৌৰাণিক কাহিনীক নাট্যৰূপ প্ৰদান কৰোঁতে যাতে মূল ঘটনা তথা চৰিত্ৰৰ আদৰ্শৰ পৰিবৰ্তন নঘটে তাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰ প্ৰতিটো মুহূৰ্তত সচেতন হোৱা দৰকাৰ। পৌৰাণিক নাটৰ দ্বিতীয় লক্ষণ হ’ল, অতি প্ৰাকৃত বা অলৌকিক ঘটনাৰ সংযোজন। অলৌকিক কথা আৰু অলৌকিক পৰিবেশে দৰ্শক-পাঠকক সহজে পৌৰাণিক পৰিবেশলৈ টানি নিয়ে।

অৱশ্যে পৌৰাণিক কাহিনীক নিজা গাম্ভীৰ্য প্ৰদান কৰিবলৈ নাট্যকাৰে পাৰ্যমানে অতিলৌকিক প্ৰসংগবোৰক এৰাই চলিব পাৰিলে ভাল। পৌৰাণিক নাটকত নাট্যকাৰে আৱশ্যক অনুসৰি কাহিনীত কিছু যোগ-বিয়োগ কৰিব পাৰে। মূল কাহিনী অবিকৃতভাৱে ৰাখি নাটখনক উন্নত কলাৰূপ প্ৰদান কৰিবলৈ নাট্যকাৰে সীমাবদ্ধতাৰ মাজতে কিছু কল্পনাৰ ৰহণ সানিব পাৰে। এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ সচেতন হোৱা দৰকাৰ, যাতে পৌৰাণিক কাহিনী-চৰিত্ৰৰ লগত পৰিচিত দৰ্শক-পাঠকৰ বদ্ধমূল ধাৰণাত আঘাত নকৰে। পৌৰাণিক নাটকৰ আন এটি বৈশিষ্ট্য হ'ল — নাটকত ইতিহাসে ঢুকি নোপোৱা অতি পুৰণি কালৰ জীৱনধাৰাৰ ছবি অংকন কৰা। পৌৰাণিক চৰিত্ৰৰ যথাৰ্থতা ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰোঁতে যাতে আধুনিকতাৰ ছাপ নপৰে, তাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰ সচেতন হ'ব লাগে। নাট্যকাৰে সমসাময়িক জীৱনৰ কথা সমূলি পাহৰি পৌৰাণিক যুগৰ সাঁজ-পাৰ, ৰীতি-নীতি, চিন্তা-চৰ্চা আদিক নাট্যৰূপ দিবলৈ যত্নপৰ হোৱা উচিত। আন আন নাটকৰ দৰে পৌৰাণিক নাটকতো সংঘাত থকা দৰকাৰ। সংঘাতবিহীন নাটক কেতিয়াও ভাল নাটক হ'ব নোৱাৰে। সেয়ে প্ৰয়োজনত কাল্পনিক কথা সংযোগ কৰি হ'লেও চৰিত্ৰবোৰৰ মাজত সংঘাত সৃষ্টি কৰি কাহিনী-ভাগ আগবঢ়াই নিয়া প্ৰয়োজন। পৌৰাণিক নাটকত নাট্যকাৰে দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিবলগীয়া এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় হ'ল ধৰ্মীয় অনুভূতি। কাহিনী তথা চৰিত্ৰৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত যাতে কাৰো ধৰ্মীয় অনুভূতিত আঘাত নাহানে তাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰে চকু দিব লাগে। চমুকৈ ক'বলৈ হ'লে, এই শ্ৰেণীৰ নাটকত নাট্যকাৰৰ গধুৰ দায়িত্ব থাকে।

নিয়তিৰ পৰিহাস, কৰ্মফলৰ প্ৰভাৱ পৌৰাণিক নাটৰ আন এটি উল্লেখনীয় বৈশিষ্ট্য। তদুপৰি অলৌকিক কথা আৰু অলৌকিক পৰিবেশো এই প্ৰকাৰ নাটকত লক্ষ্য কৰা যায়।

> *"কিন্তু অন্তৰালত থাকি ঘটনাৰ বাঘজৰী টানি থকা দৈৱ প্ৰভাৱে,*
> *ধৰ্মৰ জয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয় নীতিয়ে আৰু প্ৰাক্তন বিশ্বাসে*
> *মানসিক দ্বন্দ্বৰ উত্তেজনা বহু পৰিমাণে স্তিমিত কৰি পেলায়।"*[৪]

পৌৰাণিক নাটকৰ ভাষাও আধুনিক নাটকৰ পৰা কিছু পৃথক হ'ব লাগে। পৌৰাণিক নাটকৰ পৌৰাণিক ঘটনা আৰু চাৰিত্ৰিক গাম্ভীৰ্য আৰু আভিজাত্য ৰক্ষা তথা অলৌকিক পৰিবেশ সৃষ্টিৰ কাৰণে বহু ক্ষেত্ৰত উচ্চ-পৰ্যায়ৰ আৰু ছন্দোময় ভাষাৰ প্ৰয়োজন হয়। সাধাৰণতে পৌৰাণিক নাটকত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ নাইবা ছন্দ-গন্ধী গদ্য ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। কিন্তু তল শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ মুখত সাধাৰণতে কথ্যভাষা বা সাধাৰণ গদ্যহে প্ৰয়োগ কৰা ৰীতি প্ৰচলিত হৈ আছে।

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ *চম্পাৱতী*ত পৌৰাণিক নাটকৰ প্ৰায়বোৰ লক্ষণেই প্ৰকাশিত হৈছে। ভাৰতীয় মহাকাব্য মহাভাৰতৰ অশ্বমেধ পৰ্বৰ ভক্ত সুধন্বাৰ কাহিনী অৱলম্বন কৰি নাটখন ৰচনা কৰা হৈছে। নাটকৰ চম্পাৱতী নামটো কোনো চৰিত্ৰ বা নায়িকাৰ নাম নহয়, দেশৰ নগৰৰহে নাম। মহাভাৰতীয় অশ্বমেধ পৰ্বৰ কাহিনীটো এনে ধৰণৰ :

চম্পাৱতীৰ অধীশ্বৰ হংসধ্বজে পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধ ঘোঁৰা অৱৰোধ কৰি উভয়পক্ষৰ মাজত যুদ্ধ অৱশ্যম্ভাৱী কৰি তুলিলে। ৰজাই পুত্ৰ সুধন্বাক শত্ৰুৰ বিপক্ষে থিয় দিবলৈ আদেশ প্ৰদান কৰিলে। সুধন্বা সন্মত হ'ল যদিও পত্নীৰ প্ৰৰোচনাত সময় মতে যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হ'ব নোৱাৰাত ৰজাই পুত্ৰক তপত তেলত পেলাই শাস্তি বিহিবলৈ নিৰ্দেশ দিলে। কিন্তু হৰিভক্ত নিৰ্মল চিত্তৰ সুধন্বাক তপত তেলত নিক্ষেপ কৰাতো মৃত্যু নহ'ল আৰু শত্ৰুৰ বিপক্ষে বীৰত্বৰে ৰণ দি অৰ্জুনৰ হাতত প্ৰাণ এৰিলে। ভক্তিৰ প্ৰভাৱত সুধন্বাৰ কটা মূৰ প্ৰয়াগ তীৰ্থত পতিত হ'ল।

মহাভাৰতৰ এই কাহিনীটোকে হাজৰিকাদেৱে কিছু যোগ-বিয়োগ কৰি নাট্যৰূপ প্ৰদান কৰিছে। নাটকীয় ঘটনাক পৰিপূৰ্ণ ৰূপ দিয়াৰ অৰ্থে নাট্যকাৰে মূল ঘটনাৰ স'তে দ্বিতীয় এটা উপঘটনা সংযোজন কৰিছে। চম্পাৱতীৰাজৰ সেনাপতি পুৰঞ্জয় সিংহ তথা ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ ষড়যন্ত্ৰ আৰু পাশৱিক কামনাৰ বলি হ'বলগীয়া হৈছিল সুধন্বাৰ পত্নী লীলাৱতী আৰু ৰাজপুত্ৰ সুৰথ। কিন্তু মন্ত্ৰী সুমন্ত্ৰৰ তৎপৰতা তথা শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৈৱ প্ৰভাৱত সেনাপতি আৰু পুৰোহিতৰ ষড়যন্ত্ৰ ধৰা পৰিল আৰু লীলাৱতী আৰু সুৰথ ৰক্ষা পৰিল। এই উপ ঘটনাটোৰ কাৰ্য-কাৰণ সম্পৰ্ক নাট্যকাৰে স্থাপন কৰিব নোৱাৰা কাৰণে ই দৰ্শকৰ সহানুভূতি আদায় কৰিব নোৱাৰিলে যেন লাগে।

নাট্যকাৰে হংসধ্বজৰ ৰাজ্য চম্পাৱতীত ভীম আৰু অৰ্জুনে পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধৰ ঘোঁৰা লৈ পদাৰ্পণ কৰা আৰু ৰাজবধূ লীলাৱতীৰ আদেশত সেই ঘোঁৰা বন্দী কৰি পাণ্ডৱৰ স'তে আহ্বান কৰা ৰণৰ যোগেদি *চম্পাৱতী* নাটকৰ কাহিনীভাগ ৰচনা কৰিছে। নাটকৰ মূল বিষয়বস্তুক ৰূপ দিওঁতে নাট্যকাৰে পৌৰাণিক কাহিনীটোৰ লগত মালতী, লীলাৱতী আৰু পুৰঞ্জয়ৰ যোগেদি এটা প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ নিজস্বভাৱে সংযোজন কৰিছে। ফলত নাটকৰ কথাবস্তু ঠায়ে ঠায়ে শিথিল হৈ পৰিছে। উল্লেখ্য যে,

> *"প্ৰণয়ৰ পুষ্পক ৰথত উঠি সুধন্বাই লীলাৰ প্ৰেম-সুধা পান কৰি থাকিয়েই নিজ কৰ্তব্য পাহৰি গ'ল; পৌৰাণিক কাহিনীগত আদি ৰসাত্মক এই আখ্যান আকৰ্ষিত নহ'ল ।"*[*]

নাটখনিত চিত্ৰিত হোৱা সমাজখন ইতিহাসেও ঢুকি নোপোৱা অতি প্ৰাচীন সমাজ। চম্পাৱতী ৰাজ্য সম্পৰ্কে *মহাভাৰত* আৰু পুৰুষোত্তম গজপতিৰ *দীপিকা চন্দ্ৰ*ত উল্লেখ আছে যদিও চম্পাৱতী ৰাজ্যৰ সঠিক স্থান আৰু হংসধ্বজৰ ৰাজত্বকালৰ সঠিক সময় সম্বন্ধে ইতিহাসে আমাক কোনো সঠিক ধাৰণা দিব নোৱাৰে। সেয়ে হংসধ্বজ-সুধন্বা আৰু তেওঁলোকে বাস কৰা সমাজখন প্ৰাগ্‌ঐতিহাসিক কালৰ সমাজ; অৰ্থাৎ ইতিহাসে স্পৰ্শ নকৰা অতি পুৰাতন সমাজ।

চম্পাৱতী নাটকৰ কাহিনীত নিয়তিৰ প্ৰভাৱ কিছু পৰিমাণে দেখা যায়। পিতৃৰ আদেশ মতে সুধন্বা কোঁৱৰে শত্ৰুৰ বিপক্ষে যুদ্ধ কৰিবলৈ সন্মত হ'ল যদিও সেনাপতি পুৰঞ্জয় আৰু ৰাজ পুৰোহিতৰ ষড়যন্ত্ৰৰ ফলত মদন-ৰতিৰ ছলনাত পত্নী লীলাৱতীৰ মায়াপাশৰ পৰা মুক্ত হৈ সময় মতে যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হ'ব নোৱাৰিলে। ফলত হৰিভক্ত সুধন্বা কোঁৱৰক হংসধ্বজে তপত তেলত নিক্ষেপ কৰে যদিও বধ কৰিব নোৱাৰিলে। আনহাতে যুদ্ধক্ষেত্ৰত মধ্যপাণ্ডৱ অৰ্জুনেও সুধন্বাৰ বীৰত্বৰ সন্মুখত প্ৰথমাৱস্থাত তিষ্ঠিব নোৱাৰিলে। কিন্তু অৰ্জুনৰ সখা নাৰায়ণ ৰূপী শ্ৰীকৃষ্ণৰ দিহা মতে অৰ্জুনে সুধন্বাক বধ কৰে আৰু তেওঁৰ কটা মূৰ প্ৰয়াগ তীৰ্থত নিক্ষেপ কৰে। সেয়ে প্ৰকাৰান্তৰে সুধন্বা ভাগ্যশালী, কাৰণ শ্ৰীকৃষ্ণৰ সখা ধনঞ্জয়ৰ হাতত নিহত হৈ ভক্ত কোঁৱৰে স্বৰ্গলাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

ভালেমান কথাই নাটকখনত পৌৰাণিক তথা অলৌকিক পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিছে। কৰ্তব্যত অৱহেলা কৰা বাবে সুধন্বাই শাস্তি মূৰ পাতি লৈ অগ্নিকুণ্ডত প্ৰবেশ কৰা আৰু সেই সময়তে ভীষণ শব্দ হৈ পৃথিৱী আন্ধাৰ হৈ পৰা, তপত তেলৰ চৰুত ভক্ত সুধন্বাই যোগাসন ভংগিমাত বহি থকা, সেই সময়তে আকাশীবাদ্য বজাৰ লগতে তেওঁৰ মূৰত পুষ্পবৃষ্টি নিক্ষেপ হোৱা তথা আকাশবাণীৰ উক্তি, বিষ্ণুদ'লত সুৰথ-যুতিকাৰ দ্বৈতকণ্ঠত সংস্কৃত গীত, কালী মন্দিৰত ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰে ষড়যন্ত্ৰ কৰি ৰাজপুত্ৰ সুৰথক ফুচুলাই বলি দিব খোজা দৃশ্য, পৰ্বতৰ গুহাৰ গুপ্ত কক্ষত পুৰঞ্জয়ে লীলাৱতীক কৰা প্ৰেম-নিবেদন, ৰণথলীত সুধন্বাৰ কাঁড়ে কৃষ্ণাৰ্জুনক ৰথৰ সৈতে শূন্যত ঘূৰাই ফুৰোৱা কাৰ্য, প্ৰয়াগ তীৰ্থত ওপৰৰ পৰা সুধন্বাৰ কটা মূৰ নিক্ষেপ কৰা, কৃষ্ণই লীলাৱতীৰ পুত্ৰ সন্তানেই চম্পাৱতীৰ ভাৱী অধীশ্বৰ বুলি কৰা ভৱিষ্যদ্বাণী, যোগাসন পৰ্বতত ধ্যানস্থ যুতিকাক শ্ৰীকৃষ্ণই এখন সোণৰ উজ্জ্বল ৰথেৰে স্বৰ্গধামলৈ নিয়া, কৈলাস শিখৰত শ্ৰীকৃষ্ণই হংসধ্বজ আৰু ৰাণীক নিহত পুত্ৰদ্বয়ক সাক্ষাৎ কৰোৱা – এই সকলোবোৰ কম-বেছি পৰিমাণে অলৌকিকতাপূৰ্ণ। এইবোৰে নাটখনত পৌৰাণিক পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিছে।

চম্পাৱতী নাটকত ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ পাতে পাতে লক্ষ্য কৰা যায়। নাটখন পঢ়ি গ'লে এনেহে লাগে যেন হৰিভক্তিৰ মহিমা বৰ্ণনা কৰাটোৱেই নাট্যকাৰৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। শ্ৰীকৃষ্ণই ভক্তশ্ৰেষ্ঠ অৰ্জুনৰ মনোবাসনা পূৰণাৰ্থে সুধন্বা, সুৰথ, সমন্ত্ৰ আদি সকলো বীৰকে বধ কৰি চম্পাৱতী নগৰী বীৰশূন্য কৰিছে। নাট্যকাৰৰ মতে, এই নিধন-যজ্ঞৰ আদৰ্শ দৰাচলতে ভক্তসকলক 'স্বৰ্গত অক্ষয় বাস' দিয়াটোহে।

সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত হাজৰিকাই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ আৰু ঠাই বিশেষে গদ্য ব্যৱহাৰ কৰিছে। বিশেষকৈ হংসধ্বজ, সুৰথ, সুধন্বা, লীলাৱতী, কৃষ্ণ, অৰ্জুন আদি চৰিত্ৰৰ বেছিভাগ উক্তি অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত দিয়া কাৰণে উক্ত চৰিত্ৰবোৰৰ পৌৰাণিক গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা পৰিছে। ঘাটে, গেৰ্জাই বৰা, ভক্ত দাস, বৃষকেতু আদি চৰিত্ৰৰ মুখত প্ৰায়ে সাধাৰণ গদ্য দিছে। কোৱা বাহুল্য যে, ঘাটে, গেৰ্জাই বৰা আদি সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ কথা-বতৰাবোৰ পৌৰাণিক নাটকৰ কথা-বস্তুৰ মাজত খাপ খোৱা নাই যদিও নাট্যকাৰে হাস্যৰস সৃষ্টিৰ বাবে এইবোৰ চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰিছে। চৰিত্ৰসমূহৰ উক্তি ঠায়ে ঠায়ে মাত্ৰাধিক হ'লেও অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ বা কবিত্বময় গদ্যই ঘটনাৰ উপযুক্ত পৰিৱেশ সৃষ্টিত সহায়ক হৈ পৰিছে।

চম্পাৱতী নাটত একুৰিতকৈয়ো অধিক চৰিত্ৰৰ সমাবেশ ঘটিছে। ইয়াৰে ভিতৰত হংসধ্বজ, সুধন্বা, সুৰথ, সুমন্ত্ৰ, পুৰঞ্জয়, মণিকৰ্ণেশ্বৰ, লীলাৱতী, মালতী, যূতিকা, শ্ৰীকৃষ্ণ, অৰ্জুন, ভীম আদি উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ। ভক্ত দাস, গেৰ্জাই বৰা, ঘাটে, মালী, প্ৰহৰী, ৰত্নাৱতী আদি নাটকৰ পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰ। নাটখনত চৰিত্ৰতকৈ কাহিনীৰ ওপৰত জোৰ দিয়া হেতুকে ইয়াৰ প্ৰায়ভাগ চৰিত্ৰই স্পষ্টভাৱে ফুটি উঠা নাই, নাটকৰ সীমিত পৰিসৰৰ মাজত সেয়া পূৰ্ণমাত্ৰাই সম্ভৱো নহয়।

সুধন্বা কোঁৱৰ নাটখনৰ নায়ক। চম্পাৱতীৰ অধীশ্বৰ হংসধ্বজৰ বৰপুত্ৰ সুধন্বা দেশভক্ত, বিষ্ণুভক্ত বীৰ। তেওঁৰ চৰিত্ৰত বীৰত্বতকৈ ভক্তিভাবহে অধিক প্ৰকট হৈছে। পৰমভক্ত সুধন্বাই শ্ৰীকৃষ্ণক অসন্তুষ্ট কৰি পাণ্ডৱৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ কৰিব বিচৰা নাছিল যদিও পত্নী লীলাৱতীৰ সাহস আৰু যুক্তিত পতিয়ন গৈহে পাণ্ডৱৰ বিপক্ষে হাতত অস্ত্ৰ তুলি ল'বলৈ সন্মত হৈছিল। ভক্ত প্ৰহলাদৰ দৰে ৰাজকুমাৰ সুধন্বাই মণিকৰ্ণেশ্বৰ নামৰ ৰাজপুৰোহিতজনৰ ষড়যন্ত্ৰৰ বলি হৈ পিতৃ হংসধ্বজৰ নিৰ্মম শাস্তি মূৰ পাতি ল'বলগীয়া হৈছে। কিন্তু হৰিত অপৰিসীম ভক্তি থকা হেতুকে তপত তেলত নিক্ষেপ কৰা সত্ত্বেও সুধন্বা ৰক্ষা পৰিল। এয়া শ্ৰীকৃষ্ণৰেই মহিমা। বধ্যভূমিত মাক ৰত্নাই বাৰে বাৰে পুত্ৰ সুধন্বাক শাস্তি মূৰ পাতি নল'বলৈ কাকুতি-মিনতি কৰিলেও সুধন্বাই বীৰ বেশেৰে পিতৃৰ প্ৰতিজ্ঞা পালন কৰিবলৈ আগবাঢ়িছে –

'নাকান্দিবা আই
নোহে ইটো শোকৰ সময়
কৰ্তব্য কৰিব নিদি কিবা দবে বাৰু
কুলাংগাৰ পুত্ৰক তোমাৰ
বুকুত সাৰটি ল'বা কোৰাচোঁ জননী ?
আনন্দেৰে দিয়া মোক বিদায় আশীষ।"

(৩য় অংক, ২য় দৃশ্য)

সুধন্বা কোঁৱৰে ক্ষত্রিয়ৰ সমুচিত কাৰ্য ন্যায়যুদ্ধত বীৰত্বেৰে অৰ্জুনৰ সৈতে যুদ্ধ কৰিছে। ভক্তিৰ বলত কোঁৱৰে যুদ্ধত অৰ্জুনক ৰথৰ সৈতে শুন্যত ঘূৰাইছে। অৱশেষত শ্রীকৃষ্ণৰ নিৰ্দেশত অৰ্জুনে সুধন্বাক বধ কৰি অক্ষয় স্বৰ্গত বাস কৰাৰ সুবিধা কৰি দিছে। সুধন্বাৰ মাঁজেদি ভক্তিৰ মাহাত্ম্য স্পষ্টকৈ ফুটাই তোলা হৈছে।

নাটখনৰ আন এটি উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ হংসধ্বজৰ দ্বিতীয় পুত্ৰ সুৰথৰ চৰিত্ৰত বীৰত্ব আৰু হৰিভক্তৰ যুগল সমাবেশ ঘটিছে। হৰিভক্ত পৃথিৱীৰ সকলো নৰ-নাৰী ভাই-ভনী সদৃশ। ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰৰ বিধবা বালা যুতিকাৰ সৈতে সুৰথৰ এক আধ্যাত্মিক সম্পৰ্ক দেখুওৱা হৈছে। কিন্তু নাটখনৰ খলচৰিত্ৰ মণিকৰ্ণেশ্বৰ পুৰোহিতে পুত্ৰীৰ এই সম্পৰ্কক সহজে মানি ল'ব পৰা নাই। কু-মতলবী, অসাধু চৰিত্ৰৰ ৰাজপুৰোহিতে নিজ স্বাৰ্থ সিদ্ধিৰ বাবে ভণ্ড ধাৰ্মিকৰ মুখা পিন্ধি সুৰথক কৌশলেৰে কালীমূৰ্তিৰ সন্মুখত বলি দিব বিচাৰিলেও ভক্তিৰ মহিমা তথা সুমন্ত্ৰৰ তৎপৰতাত ৰক্ষা পৰে। একান্ত হৰিভক্ত সুৰথে বীৰত্বৰে যুঁজি পাণ্ডৱৰ হাতত প্ৰাণ দি অক্ষয় স্বৰ্গত বাস কৰে।

ৰজা হংসধ্বজৰ চৰিত্ৰত দায়িত্বশীল ৰজাৰ চৰিত্ৰ বিদ্যমান। চম্পাৱতীপুৰৰ ৰজা হংসধ্বজ এগৰাকী পৰম বিষ্ণুভক্ত আৰু কন্যাদায়গ্ৰস্ত পিতৃ। ৰজাই পুৰঞ্জয় সিংহক কন্যাদান কৰি সাংসাৰিক দায়িত্বৰ পৰা অব্যাহতি ল'ব খোজে। আনহাতে সেনাপতি পুৰঞ্জয়ে মালতীক ভাল পায়ো দুৰাকাংক্ষা চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ ৰাজবধূ লীলাৱতীৰ বাবে মালতীক প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে। পুত্ৰ সুধন্বাই পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা বন্দী কৰি তেওঁলোকৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ ঘোষণা কৰাত ৰজাই বাধা দিছিল – কাৰণ, হংসধ্বজে জানিছিল যে, শ্ৰীকৃষ্ণৰ সুহৃদ পাণ্ডৱক পৰাস্ত কৰাটো সম্ভৱ নহয়। ৰজা কৰ্তব্যপৰায়ণ আৰু সময়ত কঠোৰ সিদ্ধান্ত লোৱাত তেওঁ অকণো কুণ্ঠাবোধ নকৰে। যুদ্ধক্ষেত্ৰত সময় মতে নিজপুত্ৰ সুধন্বা উপস্থিত নোহোৱাত পূৰ্ব প্ৰতিজ্ঞা মতে 'দেশতকৈ পুত্ৰ ডাঙৰ নহয়' বুলি তেওঁ পুত্ৰক মৃত্যুদণ্ডৰ নিৰ্দেশ দিছে। ভগৱানক হাতত পাই ৰজাই নিহত

পুত্ৰদ্বয়ৰ বাবে শোকবিহ্বল হৈ তেওঁলোকক দৰ্শন কৰিবলৈ ব্যগ্ৰ হৈ শ্ৰীকৃষ্ণক অনুৰোধ জনায়। কৈলাসলৈ নি দুয়োকে দেখুৱালত, মুক্তাত্মাদ্বয়ে তেওঁৰ পিতৃত্ব অস্বীকাৰ কৰাত ৰজা-ৰাণীয়ে উপলব্ধি কৰিলে — বিশ্বৰ সকলোৰে চিৰন্তন পিতৃ এজনহে, তেৱেঁই নাৰায়ণ; বাকী সাংসাৰিক বন্ধন ভুৱাহে।

সেনাপতি পুৰঞ্জয় সিংহ, ৰাজ পুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰ আদি নাটকৰ খল-চৰিত্ৰ। দুয়োজনৰ ষড়যন্ত্ৰই নাটখনক গতিশীলতা প্ৰদান কৰিছে। মণিকৰ্ণেশ্বৰে সুধন্বা আৰু সুৰথক কৌশলেৰে বধ কৰি আৰু সুধন্বা পত্নী লীলাৱতীক পুৰঞ্জয়ৰ ওচৰত সমৰ্পণ কৰি ৰাজপুত্ৰী মালতীক বাওঁকাষে লৈ নিজে চম্পাৱতীৰ অধীশ্বৰ হোৱাৰ সপোন দেখিছিল —

“তাৰ পিছে বধ কৰি বৃদ্ধক শেহত
ৰাজকন্যা মালতীক বাম পাশে লই
মণিকৰ্ণেশ্বৰে হ’ব চম্পা-অধীশ্বৰ।”
(২য় অংক, ৩য় দৃশ্য)

কিন্তু ৰাজপুৰোহিতৰ এই দুৰাকাংক্ষা ফলৱতী নহ’ল। সৎশক্তিৰ সদায়ে জয় হোৱা হেতুকে ৰাজমন্ত্ৰী সুমন্ত্ৰই পুৰোহিতক হত্যা কৰি বলিশালৰ পৰা সুৰথ আৰু পুৰোহিত-কন্যা যুতিকাক মুক্ত কৰি আনে । নাটখনত ৰাজপুৰোহিতৰ প্ৰায়চিত্তও দেখুওৱা হৈছে। সেইদৰে সেনাপতি পুৰঞ্জয়েও লীলাৱতীৰ পতি হোৱাৰ সপোন দেখি চম্পাৱতীৰ ভাবী অধীশ্বৰ হ’ব বিচাৰিছিল। কিন্তু সেই আশা পূৰ্ণ নহ’ল। অন্ধকাৰ পোতাশালত বন্দী পুৰঞ্জয়ে ভ্ৰমবশতঃ তেওঁৰ প্ৰণয়ী ৰাজকুঁৱৰী মালতীক হত্যা কৰা কাৰ্যই নাটখনত আকস্মিকতাৰ ৰহণ সানিছে। কিন্তু,

> *“মৃতা মালতীক পুৰঞ্জয়ে চুমা খোৱা দৃশ্যাই থন্তেকলৈ হ’লেও হত্যা কৰাৰ মুহূৰ্তত ওথেলোই ডেছডিমোনাক চুমা খোৱাৰ কথা সোঁৱৰাই দিয়ে ।”*[৬]

নাটখনৰ আন আন উল্লেখনীয় পুৰুষ চৰিত্ৰকেইটি হ’ল — শ্ৰীকৃষ্ণ, অৰ্জুন, ভীম আৰু মন্ত্ৰী সুমন্ত্ৰ। শ্ৰীকৃষ্ণ নাটখনৰ অপৰিহাৰ্য চৰিত্ৰ নহয় যদিও ভক্ত পাণ্ডৱ আৰু ভক্ত সুধন্বাৰ ভক্তিৰ গভীৰতাৰ পৰীক্ষা চাবলৈ নাট্যকাৰে নাটকীয় প্ৰয়োজন অনুসৰি চতুৰ্থ অংকত এই চৰিত্ৰটো আনিছে। শ্ৰীকৃষ্ণক মানৱ ৰূপে দেখুৱালেও তেওঁৰ কাৰ্য আৰু কথাত সৰ্বশক্তিমান ভগৱানৰ চৰিত্ৰহে প্ৰকাশিত হৈছে। তেওঁৰ ইচ্ছাতেই যে জগতত সকলো ঘটে, সেইটো আন চৰিত্ৰৰ মুখেদি প্ৰকাশ পাইছে। শ্ৰীকৃষ্ণই চাতুৰ্যপূৰ্ণ কাৰ্যৰে প্ৰকৃত সত্যৰ সন্ধান দি গৈছে। ভগৱানৰ অৱতাৰৰ উদ্দেশ্য

দুৰ্নীতি আৰু কু-কৰ্মৰ বিনাশেই নহয়, মানৱক প্ৰকৃত আধ্যাত্মিক জ্ঞান আৰু উদ্গতিৰ পথৰ সন্ধান দিবলৈ ভগৱান অৱতীৰ্ণ হয়। *চম্পাৱতী*ত শ্ৰীকৃষ্ণই এই উদ্দেশ্য সমাধা কৰিছে। নাটখনত ভীম, অৰ্জুন, বৃষকেতু আদি চৰিত্ৰৰ বিকাশ হোৱা নাই বুলিয়েই ক'ব পাৰি। ভীম মদমত্ত অহংকাৰী। অৰ্জুনৰ অহংকাৰ সুধন্বাৰ বীৰত্বৰ আগত ম্লান পৰিছে। কুৰুক্ষেত্ৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ সহায়ত জয়ী হোৱা পাণ্ডৱে অশ্বমেধ যজ্ঞৰ জৰিয়তে ভাৰত বিজয়ী হোৱাৰ সপোন দেখি অহংকাৰী হৈ উঠিছিল। সেয়ে শ্ৰীকৃষ্ণই পৰমভক্ত সুধন্বা-সুৰথৰ হাতত অৰ্জুন-ভীমৰ বীৰত্বৰ গৌৰৱ নাশ কৰে। যুদ্ধক্ষেত্ৰত সুধন্বা-সুৰথ নিহত হ'ল যদিও ভীমাৰ্জুন অত্যন্ত লজ্জিত হ'ল। হংসধ্বজৰ মন্ত্ৰী সুমন্ত্ৰ নাটখনৰ এটি আদৰ্শ চৰিত্ৰ। ৰাজভক্ত, বিশ্বাসী তথা দূৰদৰ্শী সুমন্ত্ৰই ৰাজপৰিয়ালটোক কেবাটাও গভীৰ ষড়যন্ত্ৰৰ পৰা ৰক্ষা কৰিছে। সাহসী বীৰ সুমন্ত্ৰই যুদ্ধভূমিত পাণ্ডৱৰ বিপক্ষে অস্ত্ৰ ধাৰণ কৰি বীৰত্বৰে যুঁজ কৰি প্ৰাণত্যাগ কৰে। আদৰ্শ, ত্যাগ তথা প্ৰত্যুৎপন্নমতিত্বৰে সমুজ্জ্বল মন্ত্ৰী সুমন্ত্ৰৰ চৰিত্ৰ। ঘাটে, গেৰ্জাই বৰা আদি প্ৰাকৃত চৰিত্ৰৰ কাৰ্য-কলাপৰ লগত পৌৰাণিক ঘটনাৰ সংগতি নাথাকিলেও সিবোৰৰ যোগেদি হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে।

অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ নাটকত নাৰীয়ে এক উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আহিছে। তেওঁৰ সৰহভাগ নাৰী চৰিত্ৰই মাতৃ-স্নেহ, সতীত্ব, দয়া-মমতা আদি নাৰীৰ স্বাভাৱিক গুণৰাজিৰে উজ্জ্বল হৈ উঠিছে। *চম্পাৱতী* নাটখনৰ প্ৰধান নাৰী চৰিত্ৰ তিনিটি হ'ল — লীলাৱতী, মালতী আৰু যূতিকা। ৰাজবধূ লীলাৱতী স্বদেশভক্তা, স্বামীভক্তা, বীৰাংগনা। ***মহাভাৰতৰ*** প্ৰভাৱতীয়েই নাটকৰ লীলাৱতী, সুধন্বাৰ প্ৰেয়সী যুৱতী। সেনাপতি পুৰঞ্জয় লীলাৱতীৰ গোপন প্ৰেম-প্ৰাৰ্থী। লীলাৱতীৰ স্বদেশ প্ৰেমে নাটখনৰ কাহিনীক গতিশীলতা প্ৰদান কৰিছে। তেজস্বিনী অসমীয়া নাৰী ৰূপেৰেই লীলাৱতীৰ চৰিত্ৰ অংকন কৰা হৈছে। সুধন্বা, সুৰথ আদি বীৰসকলৰ মৃত্যুৰ বাতৰি পাই লীলাৱতীৰ নেতৃত্বত ৰণাংগিণীৰ বেশেৰে নাৰী সেনাবাহিনী আগবাঢ়ি আহি যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হয় আৰু ৰণক্ষেত্ৰৰ পৰা শ্ৰীকৃষ্ণক বন্দী কৰি লৈ যায়। তেওঁলোকে বন্দী শ্ৰীকৃষ্ণক ৰজাৰ সন্মুখত উপস্থিত কৰোৱাত ৰজাই বোৱাৰীক ককৰ্থনা কৰে আৰু তেতিয়া লীলাৱতীয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বান্ধোন খুলি দি তেওঁক পাদ্য-অৰ্ঘেৰে যথাৰীতি পূজা-সেৱা আগবঢ়ায়। তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই সন্তুষ্ট হৈ লীলাক পুত্ৰ সন্তান লাভ কৰিব বুলি বৰ দিয়ে। লীলাৱতীৰ চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে আদৰ্শ, বুদ্ধিমত্তা আদিৰে দীপ্ত এক অনন্যা নাৰী ৰূপে প্ৰতিভাত কৰাইছে; যিয়ে স্বামীভক্তা হৈও স্বামীক বীৰত্বৰে স্বাধীনতা আৰু কৰ্তব্য সম্পৰ্কে সচেতন কৰি দিছে। লীলাৱতী চৰিত্ৰটো আদৰ্শ পত্নী আৰু

প্ৰত্যুৎপন্নমতিতাৰ সুন্দৰ সমাহৰণ। মন কৰিবলগীয়া যে,

> *“চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ মেঘনাথ বধৰ প্ৰমীলা আৰু বঙালী নাট্যকাৰ গিৰিশ্চন্দ্ৰৰ ‘জনা’ৰ লগত লীলাৱতীৰ ভালেখিনি সাদৃশ্য আছে।”*[৭]

ফুলৰ দৰে কোমল আৰু বজ্ৰৰ দৰে কঠিন লীলাৱতীয়ে সহজতে দৰ্শক-পাঠকৰ মন জয় কৰে। নাটখনিৰ আন এটি নাৰী চৰিত্ৰ মালতী হৈছে ৰজা হংসধ্বজৰ কন্যা তথা কাৰেঙৰ ৰাজকুমাৰী। ৰজাই পুত্ৰীক সেনাপতি পুৰঞ্জয়লৈ বিয়া দিব খুজিছিল যদিও সেনাপতিয়ে সেয়া প্ৰত্যাখ্যান কৰিছিল। আনহাতে সেনাপতিয়ে গোপনে ৰাজবধূ লীলাৱতীৰ পাণি গ্ৰহণৰ বাবে ব্যাকুল হৈ পৰিছিল। ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰ মালতীৰ পাণি-পৰশৰ বাবে আগ্ৰহী। মালতী আদৰ্শ প্ৰেমিকা যদিও প্ৰমাদবশতঃ প্ৰেমিক পুৰঞ্জয়ৰ হাতত কৰুণভাৱে মৃত্যু হয়। ৰাজপুৰোহিতৰ বিধবা বালা যুতিকাই ‘হৰি প্ৰেম অমৃতৰ সন্ধান’ত ব্যাকুল হৈ পাৰ্থিৱ কামনা-বাসনা ত্যাগ কৰিছে। তাই যেন ভক্তদাসী মীৰাবাঈহে। অইন এটি গৌণ চৰিত্ৰ ৰাণী ৰত্নাৱতী পুত্ৰস্নেহত অন্ধ কোমলপ্ৰাণা নাৰী। পুত্ৰস্নেহৰ বিমল প্ৰকাশে চৰিত্ৰটো উজ্জ্বল কৰি তুলিছে।

নাটখনত বিবিধ ৰসৰ প্ৰকাশ ঘটিছে যদিও ঘাইকৈ বীৰ আৰু আদি ৰসৰ মধুৰ সংযোগ ঘটিছে।

> *“প্ৰবহমান নদীয়ে প্ৰথম অৱস্থাত তীব্ৰ গতিৰে আগবাঢ়ি ঠায়ে ঠায়ে পৰ্বত-পাহাৰ ভাঙি ক’ৰবাত সমতল, ক’ৰবাত বালিচৰ সৃষ্টি কৰি, ক’ৰবাত পাৰ খহাই, ক’ৰবাত পাৰ বান্ধি শেষত শান্ত গতিৰে বিশাল সিন্ধুত লীন যোৱাৰ দৰে চম্পাৱতী নাটকৰ কথাভাগে আৰু কাৰ্যই পোন প্ৰথমে শৃংগাৰ, বীৰ, কৰুণ, হাস্যৰসৰ মাজেদি প্ৰবাহিত হৈ শেষত শান্তৰ স’তে পৰিসমাপ্তি লাভ কৰিছে।”*[৮]

অংগীৰস বুলি কোৱা টান যদিও নাটখনত বীৰৰসৰ প্ৰাধান্য অনুভূত হোৱাটো অনস্বীকাৰ্য। সুধন্বা, সুৰথ, ভীম, অৰ্জুনৰ বাহিৰেও নাটখনৰ অন্যতম নাৰী চৰিত্ৰ ৰাজবধূ লীলাৱতীৰ উক্তিতো সৰ্বপ্ৰথম বীৰৰসৰ ব্যঞ্জনা দেখা গৈছে —

> *“সুখৰ বাতৰি সখী! আনন্দৰ কথা*
> *বন্দী হৈ থ’ক ঘোঁৰা*
> *নিদিও কদাচ এৰি*
> *ক্ষত্ৰিয়ৰ দেশ এই ভদ্ৰাৱতীপুৰ।”* (১ম অংক, তৃতীয় দৃশ্য)

পাণ্ডৱৰ বিৰুদ্ধে চম্পাৱতীৰাজ হংসধ্বজ তথা ৰাজপুত্ৰ সুধন্বাই যুদ্ধ কৰিবলৈ বিচৰা নাছিল যদিও যুক্তিবাদী সাহসী নাৰী লীলাৱতীৰ বীৰত্বপূৰ্ণ যুক্তি আৰু সাহসত পতিয়ন

গৈহে সুধন্বাই যুদ্ধ কৰিবলৈ সন্মত হয়। ৰণথলীত ভীম-সুধন্বাৰ কথোপকথনত ভীমৰ ক্ৰোধ আৰু সুধন্বাৰ যুদ্ধ বিষয়ক উৎসাহ যথাক্ৰমে ৰৌদ্ৰ আৰু বীৰৰস ৰূপে ব্যঞ্জিত হৈছে। একেদৰে সুৰথ আৰু বৃষকেতুৰ ৰণক্ষেত্ৰত উক্তি প্ৰত্যুক্তিতো বীৰৰসৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। আনহাতে যুদ্ধক্ষেত্ৰত সুধন্বাৰ এপাট কাঁড়ে কৃষ্ণাৰ্জুনক ৰথেৰে সৈতে শূন্যত ঘূৰাই ফুৰোৱা কাৰ্যই বীৰৰসৰ লগতে অদ্ভুত ৰসৰো সঞ্চাৰ কৰিছে ——

“আহাঁ, আহাঁ, ভক্তদাস ! চোৱাহি যেমালি।
সামান্য এপাত শৰে কেনেকই মোৰ
ৰথ সমন্বিতে সউ কৃষ্ণ অৰ্জুনক
বাতলু গুটিৰ দৰে ৰাখিছে শূন্যত।” (৪ৰ্থ অংক, ৫ম দৃশ্য)

একেদৰে ৪ৰ্থ অংকৰ ৭ম দৃশ্যত সুমন্ত্ৰ-ভীম আৰু সুধন্বা-অৰ্জুনৰ কথোপকথনত বিস্তৃতভাৱে বীৰৰস ব্যঞ্জিত হৈছে। অৰ্জুনৰ হাতত সুধন্বাৰ মৃত্যু হোৱাৰ পিছত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখত দিয়া *‘হতো বা প্ৰাপ্স্যসি ········ ॥’* শ্লোকে শান্তৰসৰ অনুভূতি আনি দিছে।

চম্পাৱতী নাটত শৃংগাৰ ৰসেও এক গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান অধিকাৰ কৰিছে। ২য় অংকৰ ২য় দৃশ্যত পুৰঞ্জয় আৰু মালতীৰ কথোপকথন আৰু একে অংকৰ ৫ম দৃশ্যত সুধন্বা আৰু লীলাৱতীৰ কথা-বতৰাত আদি ৰসৰ সাৰ্থক প্ৰকাশ ঘটিছে। সুধন্বাৰ কথাত শৃংগাৰ ৰসে পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰিছে ——

“বুৰ দিম তোমাৰ প্ৰেমত
চুমা দিম গোলাপী গালত
উৰি ফুৰিম তোমাৰ লগত
প্ৰণয়ৰ পুষ্পক ৰথত
দিয়া প্ৰিয়া ! কৰা সুধা দান।” (২য় অংক, ৫ম দৃশ্য)

সুধন্বা-লীলাৱতীৰ আলিংগনেৰে শৃংগাৰ ৰসাত্মক এই দৃশ্যটিৰ সামৰণি ঘটোৱা হৈছে।

চম্পাৱতী নাটৰ এক উল্লেখনীয় দিশ হৈছে ইয়াত প্ৰকাশ পোৱা হাস্যৰসৰ খোৰাক। হাস্যৰসে মানুহক সহজে আকৰ্ষণ কৰে। দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ মনৰ পৰা বিৰক্তিৰ ভাব আঁতৰ কৰি মন সজীৱ কৰাৰ অৰ্থে হাজৰিকাই তেওঁৰ প্ৰায় কেইখন নাটকতে হাস্যৰসৰ পৰিবেশন কৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত হাজৰিকাই চৰিত্ৰৰ মুখত খুহতীয়া মন্তব্য, ব্যংগ, ভুল উচ্চাৰণ, বক্ৰোক্তি আদিৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। সংস্কৃত নাটত হাস্যৰস সৃষ্টিৰ কাৰণে যেনেকৈ বিদূষকৰ প্ৰয়োজন হয়, তেনেকৈ *চম্পাৱতীত* নাট্যকাৰে গেৰ্জাই আৰু কাঁহীৰামৰ জৰিয়তে হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিছে। এই দুয়োটা নাটখনৰ টাইপ চৰিত্ৰ । দুয়োটা চৰিত্ৰ সম্পূৰ্ণ অসমীয়া গ্ৰামীণ সমাজৰ পৰা বুটলি লোৱা। চৰিত্ৰৰ নাম অনুসৰি

গেৰ্জাই বৰাৰ কাম আৰু কথনশৈলী খাপ খাই পৰিছে। ৰাজপুত্ৰদ্বয় সুধন্বা-সুৰথৰ জীৱনলৈ নামি অহা বিপৰ্যয়, ৰাজপুৰোহিত-সেনাপতি আদি চৰিত্ৰৰ সংঘাতময় অৱস্থাত নাটখনত গেৰ্জাই বৰাৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে হাস্যৰসৰ খোৰাক দিছে। গেৰ্জাই বৰাৰ সমাজখন হ'ল ভোগ-বাসনাৰ সমাজ। জীয়াই থকাৰ দুৰ্বাৰ হেঁপাহ থকা গেৰ্জাই বৰাই সেয়ে ঘৈণীয়েক মৰিলেও দুখ নকৰে —

> *"তাৰ পিছত আপোনাৰ বাইক্ষাৰতো অথলে নাযায় দেউ ! বোলো অলপ সলনি কৰি কওক – এই যাত্ৰালৈ ল'ৰাহঁতৰ মাকেই যাওক বাপেকে। মই আকৌ আন এজনীক চুলিত ধৰি টানি আনিব পাৰিম। মই মৰিলে আকৌ তাইহে আন এটালৈ মন মেলিব আকৌ। গতিকে সিটো হোৱাতকৈ ইটোৱেই হওক দেউ !"* (২য় অংক : ৩য় দৰ্শন)

বহুবিবাহ প্ৰথা প্ৰচলিত সমাজত বাস কৰা গেৰ্জাই বৰাৰ চিন্তা-ধাৰা এনেকুৱাই ! গেৰ্জাই বৰাৰ শাৰীৰিক অবয়বটোও হাস্যৰসৰ কাৰক। তেওঁৰ মস্ত পেটটোৰ বাবে মহা চিন্তা —

> *"কিন্তু 'মোৰ' এই পেটটো একা, নাই অলপো তেৰা-বেঁকা, পৃথিৱীৰ দৰে ঘূৰণীয়া, সুমথিৰাৰ দৰে ধুনীয়া, সি কিয় লোকৰ লগত শুকায় ?"*
>
> (৪ৰ্থ অংক, ৬ষ্ঠ দৃশ্য)

সকলো সময়তে নাটখনত দৰ্শক-শ্ৰোতাক হঁহুৱাব পৰা গেৰ্জাই বৰাৰ যোগেদি 'মই মোৰ' ভাবটো প্ৰকাশিত হৈছে। উল্লেখ্য যে,

> *"চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ মেঘনাদ-বধৰ সৰ্বানন্দ বাপু, ছেক্সপীয়েৰৰ ফলষ্টাফ, কালিদাসৰ শকুন্তলা নাটকৰ বিদূষক, বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়া আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ কপুৰাৰ লগত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ গেৰ্জাই বৰাকো একে শাৰীতে ধৰিব পাৰি।"*[১]

তেওঁ যে কেৱল মানুহক হঁহুৱায়ে ভাল পায়, সেয়া নহয় — তেওঁৰ এখন মানৱীয় অন্তৰো আছে। অদ্ভূত ব্যাখ্যাৰ জৰিয়তেও গেৰ্জাই বৰাই দৰ্শক-শ্ৰোতাক হাঁহিবলৈ সুযোগ প্ৰদান কৰিছে।

নাটখনিৰ আন এটি হাস্য ৰসাত্মক চৰিত্ৰ হৈছে কাঁহীৰাম ঘাটে। নাটখনৰ কেৱল মাত্ৰ ৪ৰ্থ অংকৰ ১ম দৰ্শনতে লগ পালেও ঘাটেৰ চৰিত্ৰটিয়ে দৰ্শকৰ মনত সাঁচ বহুৱাব পাৰিছে। তেওঁ অনাখৰী যদিও মুখৰ ভাষা পাকলগা। অসমীয়া সমাজত সুলভ গালি-গালাজ কিছুমান ঘাটেৰ চৰিত্ৰটিৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁ কৰ্তব্যপৰায়ণ যদিও তিৰোতাসেকৰা লোক। তিৰোতাক কেনেকৈ ভাল লগাব

পাৰি তাৰ চিন্তাত ঘাটৈৰ টোপনি নাহে। শ্ৰীকৃষ্ণক নিচিনি সাধাৰণ লোকৰ দৰে ঘাটৈয়ে আচৰণ কৰাত দৰ্শক-শ্ৰোতাই লাভ কৰিছে বিমল হাস্যৰস —

> *"নেলাগে যোৱা। তুমি মোক লুইতত পাৰ কৰিব খুজিছা। শহুৰৰ জীয়েক থাকোঁতে মোৰ সেই ভয় নাই বুজিছা ? শহুৰ নিজেই লুইতৰ ঘাটৈ।"* (৪ৰ্থ অংক, ১ম দৃশ্য)

কাঁহীৰাম ঘাটৈ নাটখনৰ অপৰিহাৰ্য চৰিত্ৰ নহয় যদিও তেওঁৰ কথা-বতৰাই দৰ্শক-শ্ৰোতাক যে আমোদ দিব পাৰিছে সেয়া অনস্বীকাৰ্য।

চম্পাৱতী নাটখন বীৰৰস প্ৰধান হ'লেও ভক্তিৰস প্ৰকাশেই যেন নাট্যকাৰৰ মুখ্য উদ্দেশ্য – সেয়া নাটখন পঢ়িলেই বুজিব পাৰি। নাটখনৰ ১ম অংকৰ ১ম দৃশ্যত পুৰোহিতৰ কন্যা যুতিকাই সুৰথক কোৱা কথাখিনিতে নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য বুজিব পাৰি —

"হৰিপ্ৰেম অমৃতৰ সন্ধান যেতিয়া
দেখুৱাই দিলা তুমি আৰু কিবা ভয় ?
হৰি নাম মহামন্ত্ৰ জিভাৰ আগত
হৰিৰ চৰণ দুটি সাৱটি বুকত
উৰুৱাই দিব পাৰো জগতক মই।"

ৰাজপুত্ৰদ্বয় সুধন্বা-সুৰথৰ মাজেদিও হৰিভক্তিৰ মাহাত্ম্য নাট্যকাৰে সুন্দৰকৈ ফুটাই তুলিছে। নীতিবাদী ভাৰতীয় আদৰ্শত বিশ্বাসী হাজৰিকাই তেওঁৰ *চম্পাৱতী* নাটৰ জৰিয়তে হৰিভক্তিৰ উজ্জ্বল নিদৰ্শন দাঙি ধৰিব খুজিছে। সেয়ে তেওঁ ভক্তশ্ৰেষ্ঠ অৰ্জুনৰ মনোবাসনা পূৰণৰ কাৰণে শ্ৰীকৃষ্ণৰ সহায়ত চম্পাৱতী নগৰৰ সকলো বীৰকে নিপাত কৰাইছে। সুধন্বা-সুৰথক বধ কৰি 'স্বৰ্গত অক্ষয় বাস' দি তেওঁ পাঠক-শ্ৰোতাক ভক্তিৰসত নিমজ্জিত কৰাইছে। নাটখনত ভক্তিৰ বিজয় ঘোষণা কৰা হৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভক্তিৰ মহিমা চাবলৈ নাৰদ মুনিয়ে ভক্তদাস ছদ্মনামেৰে চম্পাৱতীৰাজ হংসধ্বজৰ ৰাজসভা শুৱনি কৰিছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ সহায়ত কুৰুক্ষেত্ৰত জয়লাভ কৰি পাণ্ডৱসকলে অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা মেলি ভাৰত বিজয়ী হোৱাৰ সপোন দেখিলে। অৰ্জুন আৰু ভীম শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভক্ত যদিও তেওঁলোকৰ আত্ম-অহংকাৰ ধূলিসাৎ কৰিবলৈ শ্ৰীকৃষ্ণই সুধন্বা-সুৰথৰ হাতত দুয়োজনা পাণ্ডৱ বীৰকে ভালকৈ এসেকা দিয়ালে। যুদ্ধত সুধন্বা-সুৰথ নিহত হ'ল যদিও পৰাজয়ৰ গ্লানিয়ে ভীমাৰ্জুনক পুনৰ ৰাজ্যক্ষেত্ৰলৈ ওলাই অহাৰ মনোবল যোগাব নোৱাৰিলে।

নাটখনৰ উল্লেখনীয় এটি দিশ হৈছে ইয়াৰ ভাষা-ৰীতি। হাজৰিকাই তেওঁৰ

প্ৰথমখন পৌৰাণিক নাট *নৰকাসুৰ*ত সংলাপ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত যি পাৰদৰ্শিতাৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে, *চম্পাৱতী*ত সেই ধাৰা অক্ষুণ্ণ ৰাখিবলৈ সক্ষম হোৱা নাই যেন লাগে। নাটখনত দুখন জগত চিত্ৰিত কৰাৰ বাবে নাট্যকাৰে সংলাপ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰতো দুই তৰপীয়া নীতি অৱলম্বন কৰিছে। আকৌ পৌৰাণিক নাটত সৃষ্টি হ'ব লগা ৰসৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি নাট্যকাৰে ইয়াত সংলাপ ৰচনা কৰিছে যদিও তাতো বিশেষ কৃতকাৰ্যতা লাভ কৰিব পৰা নাই। পৌৰাণিক নাট হিচাপে ইয়াৰ সংলাপ বহুলাংশে কাব্যধৰ্মী যদিও গদ্যত ৰচিত সংলাপো আছে। আনকি কোনো এটা চৰিত্ৰৰ মুখত কোনো দৃশ্যত যদি কাব্যগন্ধী সংলাপ প্ৰদান কৰা হৈছে, আন এটা দৃশ্যত সাধাৰণ গদ্য সংলাপ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। ফলত নাট্যকাৰৰ সংলাপৰ ধাৰাবাহিকতা অক্ষুণ্ণ থকা নাই। ঠাই বিশেষে সংস্কৃত ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিও ভাব-ভাষাৰ গাম্ভীৰ্য অটুট ৰাখিছে —

> *"অদ্য শ্ৰাৱণে মাসি কৃষ্ণেপক্ষে প্ৰতিপদি*
> *তিথৌ ৰাহুগ্ৰস্তে নিশাকৰে — গোত্ৰ শ্ৰী* ......"
>
> (৫ম অংক : ১ম দৰ্শন)

এনে ধৰণে, গীতাৰ পবিত্ৰ শ্লোকফাকিৰ উল্লেখেও নাটখনক মহত্ত্ব দান কৰি পৌৰাণিক গাম্ভীৰ্য ফুটাই তুলিছে —

> *"যদা যদাহি ধৰ্মস্য গ্লানি* ....
> .... *শ্লোকটি ভাঁহি আহিব। আৰু পট পৰিব।"*
>
> (৫ম অংক, ৫ম দৃশ্য)

নাট্যকাৰ হাজৰিকাই পৌৰাণিক নাটৰ আদৰ্শ মানি ছন্দোবদ্ধ সংলাপ প্ৰয়োগ কৰিছে। ঠাই বিশেষে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ আৰু স্পন্দিত গদ্যৰ লগতে ছিন্ন অমিত্ৰাক্ষৰো ব্যৱহাৰ কৰিছে। যেনে : অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ —

> *"সজোৱা চম্পাক মোৰ ফুল তুলসীৰে।*[১৪]
> *পদূলিয়ে পদূলিয়ে পোতা কলপুলি।*[১৪]
> *থাপা সুমঙ্গল ঘট, উৰোৱা পতাকা।*[১৪]
> *সাজা য'ত নৱ-নাৰী শুভ্ৰ বসনেৰে।*[১৪]" (১ম অংক, ৬ষ্ঠ দৰ্শন)

স্পন্দিত গদ্য —

> *"পাপ কথা কেলেই মনত ?*[১০]
> *পাপ চুক পৰে যাৰ পৰ-ত্ৰিৰোঅত।*[১৪]
> *নৰকতো হয় তাৰ স্থান অভাৱ।*[১০]
> *শুনা যদি মোৰ উপদেশ।*[১০]

পাপ-চিন্তা কৰা পৰিহাৰ।[১০]" (১ম অংক, ২য় দৃশ্য)

ছিন্ন অমিত্রাক্ষৰ –

"নাৰী ! পাপিনী সাপিনী নাৰী ![১০]
শত শত পুৰুষক দংশিছ তহঁতে ?[১৪]
উস ! অতিকে অসহ্য এই নৰক-যন্ত্রণা ![১৬]
নাৰী মানে শত্রু আজি মোৰ।[১০]" (৪র্থ অংক, ৮ম দৃশ্য)

এনেদৰে দেখা যায় যে, নাট্যকাৰ হাজৰিকাদেৱে সংলাপ ৰচনাৰ ক্ষেত্রত পৌৰাণিক গাম্ভীৰ্য অটুট ৰাখিবলৈ ছন্দোবদ্ধ বা স্পন্দিত গদ্য ব্যৱহাৰ কৰিছে যদিও কোনো কোনো ক্ষেত্রত নাট্যকাৰে সমতা ৰক্ষা কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে, নাটৰ শেষ সংলাপ ভীমৰ মুখত সাধাৰণ গদ্যত নিদি কাব্যত দিয়া হ'লে বেছি খাপ খালেহেঁতেন।

সংগীত হৈছে হাজৰিকাৰ নাটকৰ এক প্রয়োজনীয় অংগ স্বৰূপ। তেওঁৰ প্রায়কেইখন নাটতে সংগীতৰ সংযোগ থকাৰ দৰে *চম্পাৱতী*তো আছে। সংগীতে পৌৰাণিক নাটকক এক অপূৰ্ব মাধুৰ্য প্রদান কৰাৰ লগতে নাট্য কাহিনীৰ বিকাশতো বিশেষ অৰিহণা যোগায়। *চম্পাৱতী* নাটকত সংগীতে এক মায়াৱী পৰিবেশ সৃষ্টি কৰি নাটখনক দৰ্শক-পাঠকৰ অধিক কাষ চপাই নিবলৈ সক্ষম হৈছে। সৰ্বোপৰি নাটখনত সন্নিৱিষ্ট কৰা গীতবোৰে পৌৰাণিক নাটক হিচাপে নাটখনত পৰিবেশ সৃষ্টিত সহায় কৰিছে। নাটখনত মুঠতে ন টা গীত সংযোগ কৰিছে। ইয়াৰে দুটি নাট্যকাৰৰ মৌলিক ৰচনা, দুটি গীত জয়দেৱৰ, দুটি উমেশ চন্দ্র চৌধাৰীৰ, দুটি শঙ্কৰদেৱৰ বৰগীত আৰু আন এটি বৰগীত মাধৱদেৱৰ। নাটখনি আৰম্ভ কৰা হৈছে গ্রন্থকাৰৰ স্বৰচিত 'তাপস বালক আমি' শীৰ্ষক গীতটোৰ জৰিয়তে। গীতটিয়ে বশিষ্ঠাশ্রমৰ গহীন পৰিবেশৰ এখনি সুন্দৰ মানস চিত্র দাঙি ধৰিছে। সেইদৰে ২য় অংকৰ ২য় দৰ্শনত পদুম পুখুৰীৰ পাৰত পুৰঞ্জয় আৰু মালতীৰ ৰোমান্টিক কথা-বতৰাৰ শেষত সন্নিৱিষ্ট কৰা মালতীৰ কণ্ঠত "নপুৱাবি, এ আজি ……" শীৰ্ষক গীতিটিয়ে পৰিবেশটো অধিক মনোৰম কৰি তুলিছে। অৱশ্যে নাটখনৰ সকলো গীতেই কাহিনীগত বা অন্তৰংগ গীত নহয়, কেবাটাও গীত সংযোগ কৰা হৈছে কেৱল শ্রোতা-দৰ্শকক আনন্দ প্রদান কৰিবলৈ।

নাটখনত ভাৰতীয় দৰ্শনৰ প্রভাৱ অতি ব্যাপক আৰু গভীৰ। নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ শ্রীকৃষ্ণৰ হাতত মৃত্যু হোৱাত সুধন্বা-সুৰথৰ প্রকৃততে মৃত্যু নহৈ স্বৰ্গপ্রাপ্তিহে ঘটিছে। অৰ্থাৎ ভাৰতীয়ৰ মনত সুধন্বা-সুৰথে অমৰত্বহে লাভ কৰিলে। ৰাজপুত্রদ্বয়ৰ এনে শেষ পৰিণতিয়ে দৰ্শকক শোকানুভূতিৰ লগতে সান্ত্বনাও দিয়ে। এই দিশৰ পৰা

তেওঁলোকৰ মৃত্যুত ট্ৰেজেডি নাই; দুৰ্লভ সম্পদ মুক্তিহে আছে। সেয়ে *চম্পাৰতীক* ট্ৰেজেডি নুবুলি মেলোড্ৰামাহে বোলা যুগুত হ'ব। মুঠতে, অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ *চম্পাৰতী* অসমীয়া পৌৰাণিক নাট্য-সাহিত্যৰ এখনি উল্লেখনীয় নাটক।

পাদটীকা :

১। হাজৰিকা, অতুলচন্দ্ৰ	'মোৰ কথা আৰু শলাগ', *নৰকাসুৰ*, ১৯৮৭
২। পূৰ্বোক্ত লেখক	'নিবেদন আৰু শলাগ', *চম্পাৰতী*, ২০০৩
৩। পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ	
৪। শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ	*অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য*, ১৯৯৩, পৃঃ ১৬৭
৫। ভট্টাচাৰ্য্য, হৰিচন্দ্ৰ	*অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জিলিঙনি*, ১৯৬৮, পৃঃ ৩২৮
৬। বৰুৱা, সত্যপ্ৰসাদ	*নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসংগ*, ১৯৯২, পৃঃ ২২৮
৭। ভট্টাচাৰ্য্য, হৰিচন্দ্ৰ (সম্পাঃ)	*হাজৰিকাৰ সাহিত্য-প্ৰতিভা*, (সন্দিকৈ, কৃষ্ণকান্তৰ প্ৰবন্ধ : '*চম্পাৰতী* নাটকৰ দুটি চৰিত্ৰ'), ১৯৭৩, পৃঃ ৮৫
৮। পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ	
৯। পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ	

০০০০০০

ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া আৰু তেওঁৰ নাটক

– মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ

মই নাট সমালোচক নহওঁ, নাট্যসেৱীহে। এজন সাধাৰণ দৰ্শক হিচাপে অথবা নাটক ভালপোৱা নাট-পঢ়ুৱৈ হিচাপে কিছু কল্পনা-শক্তি আৰু চিন্তা-শক্তিৰ মাজেৰে নাট এখনৰ মঞ্চায়ন অথবা অধ্যয়ন কৰিবলৈ বিচাৰোঁ। একোজন নাট সমালোচকে এখন নাটকৰ সমালোচনা যেতিয়া কৰে তেতিয়া তেওঁ নাটকখনৰ মূল সূত্ৰ, ইয়াৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়, চৰিত্ৰাংকন, ক্ৰীড়াৰ বিভাগ, ঘটনাসমূহৰ নিৰ্বাচন, ইয়াৰ প্ৰাৰিস্তণ, ক্ৰম, আৰোহণ, শীৰ্ষবিন্দু, সংলাপ আদিৰ কথা ফঁহিয়াই চায়। সেই দিশত আমাৰ বিচাৰ সমালোচকৰ মনঃপূত নহ'বও পাৰে। উল্লেখ নকৰিলেও হ'ব যে, প্ৰতিজন সাহিত্যিক, নাট্যকাৰ কিম্বা শিল্পীয়ে তেওঁ ৰচনা বা অংকন 'মহৎ' ৰূপে খ্যাত হোৱাটোকেই বিচাৰে। কিন্তু সকলো সাহিত্যিকৰ সকলো ৰচনা কিম্বা সকলো নাট্যকাৰৰ সকলো নাটক নিশ্চয় মহৎ হ'ব নোৱাৰে। সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষণ আৰু গভীৰ অধ্যয়নে লেখকক জীৱন ৰহস্যৰ স্তৰে স্তৰে লৈ যোৱাত-সহায় কৰে।

নাটক ব্যক্তি তথা সামূহিক জীৱনৰ ছবি। অৰ্থাৎ ব্যক্তি আৰু সমাজৰ পৰাই নাটকে তাৰ জীৱনী-শক্তি লাভ কৰে। আমি এই ফালৰ পৰাই নাটকক বিচাৰ কৰিব খোজো। ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ মুখ্য স্বীকৃতি নাট্যকাৰ হিচাপে নহয় যদিও তেওঁৰ নাটকত জীৱনৰ বিশেষকৈ মধ্যবিত্ত জীৱনৰ প্ৰতিচ্ছবি নিশ্চয় আলোচনাৰ বিষয়। ড° শইকীয়া বুলিলে প্ৰথমেই চুটিগল্প লেখকজন আৰু কথাছবি নিৰ্মাতাজনৰ কথা যেনেদৰে সমালোচকসকলে মনলৈ আনে নাট্যকাৰজনৰ কথা বহুতে এৰাই যায়। অথচ, অনাতাঁৰ নাটকৰ পৰা মঞ্চ নাটকলৈকে বিশেষকৈ ভ্ৰাম্যমাণ নাটজগতখনত তেখেতৰ যি বিচৰণ তাক আওকাণ কৰা মানে ড° শইকীয়াৰ সৃষ্টিৰ সামগ্ৰিক বিচাৰৰ প্ৰতি অন্যায় কৰাহে বুজায়। এই প্ৰসংগতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, অসমত একাংকিকাৰ সৃষ্টি আৰু জনপ্ৰিয়তা বৃদ্ধিত যিকেইজনে বাটকটীয়াৰ ভূমিকা লৈছিল সেইকেইজনৰ ভিতৰত ড° শইকীয়াও আছিল অন্যতম। নিজে একাংকিকা লিখি (*পুতলা নাচ*) অনুজসকলক সেই নাট্যধাৰাৰ প্ৰতি তেওঁ আকৰ্ষিত কৰিছিল। কেৱল নাট লেখাই নহয় নাট পৰিচালনাৰে তেওঁ পৰিচালক হিচাপেও ব্যতিক্ৰমী নিদৰ্শন দাঙি ধৰিছে।

১৯৪৮ চনত অসমত চিলং-গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ স্থাপন হয়। অসমৰ সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ জগতখনলৈ আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ অৱিহণাৰ কথা সকলোৱে

স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। আধুনিক অসমীয়া মঞ্চ নাটৰ বিশেষভাৱে আলোচ্য নাটকেইখনে (*মৃণালমাহী*, *নায়িকা নাট্যকাৰ*, *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*, *আহাৰ*, *গহ্বৰ*, *বাৰণ*, *জন্ম* ইত্যাদি। *ভোগজৰাৰ* কথা বোধকৰোঁ উল্লেখ নকৰিলেও হ'ব।) অনাতাঁৰ মত্তিয়াই গচকি আহিছে। ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ নাট্য অৱদানে এই মাধ্যমটোক বিশেষভাৱে জনসাধাৰণৰ মাজলৈ লৈ গ'ল। *জোনাকী*, *জোনাকীৰ বিয়া*, *জোনাকী বোৱাৰী হ'ল* অনাতাঁৰ ধাৰাবাহিককেইখনে আকাশবাণী মাধ্যমটোক কেনেভাৱে জনপ্ৰিয় কৰি তুলিছিল সেই কথা দুই-এটা বাক্যৰে প্ৰকাশ কৰা নাযায়। জনপ্ৰিয়তাৰ শীৰ্ষলৈ যোৱা তেওঁৰ আন এখন উল্লেখযোগ্য ধাৰাবাহিক হৈছে *শান্ত-শিষ্ট, হৃষ্ট-পুষ্ট, মহাদুষ্ট*। সেইদৰে তেওঁৰ *দেউতা*, *আগন্তুক*, *অন্ধকূপ*, *জংঘল*, *বাওনা*, *দুৰ্ভিক্ষ*, *আবেলি* (পাছত *নীলকণ্ঠ* নামেৰে ভ্ৰাম্যমাণৰ মঞ্চত অভিলেখ গঢ়িলে।) নাটককেইখনেও শ্ৰোতাৰ অভূতপূৰ্ব প্ৰশংসা লাভ কৰিছিল আৰু আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰই শ্ৰোতাৰ পৰা অহা অলেখ চিঠি-পত্ৰৰ যোগেদি এই কথা জানিব পাৰিছিল।

কিয় এই জনপ্ৰিয়তা ? কাৰণ, ড° শইকীয়াই তেওঁৰ নাটকৰ বাবে যি চৰিত্ৰ নিৰ্বাচন কৰে সেই চৰিত্ৰসমূহ আমাৰ চিনাকি জগতখনৰ পৰাই বুটলি আনে। চিনাকি চৰিত্ৰ হোৱাৰ বাবে শ্ৰোতাই সেই চৰিত্ৰক অকণো আচহুৱা যেন অনুভৱ নকৰে। এখন নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহেই হৈছে মূল উপাদান। সেইবাবেই কোনো সমালোচকে চৰিত্ৰকেই Fundamental Material বুলি অভিহিত কৰিছে। ড° শইকীয়াই যি চৰিত্ৰক চিনি পায় সেই চৰিত্ৰকহে নিজৰ নাটকলৈ আনে। দ্বিতীয়তে, কাহিনী নিৰ্বাচনৰ ক্ষেত্ৰতো বিশেষ জটিলতালৈ নগৈ আমাৰ সমাজ জীৱনত ঘটিব পৰা বাস্তৱসন্মত স্বাভাৱিক কাহিনীকে লৈ আহে। ড° শইকীয়াৰ আৰু এটা ডাঙৰ গুণ আছিল। সেয়া হৈছে স্বাভাৱিক কথা-বতৰাৰ মাজেদিয়েই হাস্যৰস সৃষ্টি। কোনো ধৰণৰ অস্বাভাৱিক পৰিস্থিতিলৈ নোযোৱাকৈয়ে স্বাভাৱিক অৱস্থাতো হাঁহিৰ উৎসটো ড° শইকীয়াই বিচাৰি উলিয়াব জানিছিল। অনাতাঁৰ নাটকৰ বিশেষ প্ৰয়োজনীয় দিশটো হ'ল সংলাপ। কেতিয়াও কোনো ক্ষেত্ৰতে অকণো আচহুৱা যেন নলগা সহজ, কথিত অথচ শ্ৰুতিমধুৰ অৰ্থবহ সংলাপ ৰচনাত ড° শইকীয়া আছিল বোধহয় অদ্বিতীয়। অনাতাঁৰ নাটকৰ সংলাপেই মূল কথা। চৰিত্ৰক প্ৰত্যক্ষ নকৰাকৈয়ে কেৱল কাণ দুখনৰ সহায়তেই শ্ৰোতাই চৰিত্ৰৰ শাৰীৰিক, মানসিক আৰু সামাজিক স্থিতি উপলব্ধি কৰিব পাৰিব লাগিব। এই ক্ষেত্ৰত ড° শইকীয়াৰ দক্ষতা এটা উদাহৰণেৰে সৈতে দিব খুজিছোঁ :

> *"দেৱান : পাৰি। পাৰি। মানুহটোক চিনি নেপালে কি হ'ল। তই*
> *সেই জাতটোক চিনি পাব ? তইঁত একে জাতৰ মানুহ। শুন, ডিঙিটো*
> *মেলি সৌফালে চা। সেইখন কাঁহী-বাটিৰ দোকান, সেইখন চাহৰ*

দোকান, ইফালে ফাৰ্মাচী, এইটো গেৰেজ; আৰু এইফালে চা সেইটো মোৰ ঘৰ, এইটো নামঘৰ, সেইটো তিনিমহলীয়া দালান, এই এটাইসোপা মোৰ দেউতাৰ মাটি আছিল। এসময়ত এইবোৰ জংঘল আছিল। চোৰ-ডকাইত, শিয়াল-মেচেকা, জহামাল এইবোৰৰ আড্ডা আছিল বুইছ ? পিছে গছো আছিল বৰ দামী দামী গছ। এই একো একোজোপা সোণাৰু চিচু গছ। মই মোৰ পুত্ৰক ক'লোঁ – চা বাপু, মই সত্তৰ টকা দৰমহাৰ চাকৰি কৰোঁ আৰু তই চাকৰি বিচাৰি ফুৰাৰ নামত তাৰ বিশ টকা খৰচ কৰ, তাতকৈ আহ, এই জংঘলখনকে লৈ আমি দুটাই এটা ব্যৱসায় কৰোঁ। এটুকুৰা মাটি বেচি অলপ মূলধন গোটাই লওঁ, গছবোৰৰ কাঠ উলিয়াওঁ; লগতে আৰু এসোপামান কাঠ গোটাই লৈ এটা কাঠৰ ব্যৱসায় কৰোঁ। মোৰ পুত্ৰই মোৰ কথাৰ কোনখিনি ভাল পালে জান ? এই যে মাটি এটুকুৰা বেচাৰ কথাটো – সেইখিনি। সি মোক ব্যৱসায়ৰ বহুত নতুন কথা শিকালে। ...... এটা বঢ়িয়া অফিচ থাকিব, তাৰ প্ৰকাণ্ড চিক্‌চিকীয়া মেজত টেলিফোন থাকিব, সেই মেজ সন্মুখত লৈ সি বহিব। কৰ্মাই কাম কৰি থাকিব, সি কেৱল টেলিফোনত কথা পাতিব আৰু টকা গন্তি কৰিব (হাঃ হাঃ কৈ হাঁহে)। বুইছ, এটুকুৰা মাটি বেচিলোঁ – মোৰ মনত আছে – সি প্ৰথম প্ৰথম ঘড়ি কিনিছিল, বঢ়িয়া বঢ়িয়া চাহাবী কায়দাৰ কাপোৰ কিনিছিল, ব্যৱসায়টোৰে যাতে ভালকৈ দৌৰিব পাৰে, তাৰ কাৰণে মোটৰ চাইকেল কিনিছিল। তাৰ পাছত সি মোক বুজাইছিল – বোম্বাইত ট্ৰেইনিং পাছ নকৰিলে হেনো ভাল ব্যৱসায় কৰিব নোৱাৰি। মালিকেই যদি ট্ৰেইনিং পাছ কৰা নহয়, তেনেহ'লে অইন ট্ৰেইনিং পাছ কৰা মানুহ সেই মালিকৰ তলত কিয় খাটিব ? .... আৰু এটুকুৰা মাটি বেচি মোৰ পুত্ৰ বোম্বাইলৈ গ'ল। পিছৰ চাৰি বছৰত মই তাৰ কাৰণে মুঠতে এই দুবিঘা মাটি বেচিলোঁ – চাৰি হেজাৰ টকাত। মোৰ মাটিৰ জংঘল চাফা হৈ গ'ল। মোৰ মাটি মোৰ চকুৰ আগতে কঠাত পাঁচ হেজাৰকৈ বিক্ৰী হ'ল। মোৰ পুত্ৰই এতিয়া হেনো বোম্বাইৰ চাহৰ দোকানত লোকৰ পইচাৰ হিচাপ ৰখা চাকৰি কৰে। আৰু মই খালৰ ওপৰত তিনিটা গুমটি বহুৱাইছো, আৰু গুমটিৰ ভাড়াৰ টকা পোন্ধৰটা বিচাৰি মাহটোত দচবাৰ তইঁতৰ লগত খেচ্‌খেচ্ কৰিছোঁ। (দূৰৰ পৰা আইসকলৰ কথা-বতৰা ওচৰ চাপি আহে।) কৰ, ব্যৱসায় কৰ। ....”

জংঘল নাটকৰ এই সংলাপটোৰ মাজেদি চৰিত্ৰৰ লিংগ, বয়স, বিচ্যুতি, বংশানুবৃত্তি, শ্ৰেণী, বৃত্তি, শিক্ষা, পাৰিবাৰিক জীৱন, সামাজিক প্ৰতিষ্ঠা, নৈতিকতা, ব্যক্তিগত আশা-আকাংক্ষা, মেজাজ, জীৱনৰ প্ৰতি দৃষ্টিভংগী, মনৰ জটিলতা বা সৰলতা ইত্যাদি ফুটি উঠিছে। সংলাপে চৰিত্ৰৰ স্থিতি স্পষ্ট ৰূপত দাঙি ধৰিব পাৰিলেই নাট্যকাৰজন পাৰদৰ্শী নাট্যকাৰ হিচাপে পৰিগণিত হয়। চৰিত্ৰৰ দ্বন্দ্ব ইয়াত স্পষ্ট। এই দ্বন্দ্বত নিৰ্ভৰ কৰিয়েই নাটকে শীৰ্ষবিন্দুলৈ গতি কৰে। উল্লিখিত সংলাপটোত আৰু এটা কথা মন কৰিবলগীয়া যে, চৰিত্ৰই তথাকথিত কোনো নাটকীয় সংলাপ কোৱা নাই। চৰিত্ৰৰ শাৰীৰিক, সামাজিক, মানসিক স্থিতি অনুযায়ী মুখৰ ভাষা গঢ় লৈছে। কেৱল সেয়ে নহয়, নাটকৰ গতি ৰহস্যময় কৰি শ্ৰোতাক শেষ পৰ্যন্ত বহি থাকিবলৈ বাধ্য কৰিছে।

কেইখনমান নাটকৰ বাহিৰে (*বাৰণ*, *পুতলা নাচ* আদি) অপেছাদাৰী মঞ্চত ড° শইকীয়াৰ বেছি নাটক আমি নাপালোঁ; কিন্তু ১৯৮১-৮২ চনত *বামধেনু* নাটকেৰে ভ্ৰাম্যমাণ (আৱাহন)ৰ মঞ্চত প্ৰবেশ কৰি প্ৰতি বছৰে নিয়মিতভাৱে ২০০২ চনলৈকে তেওঁ নাটক লিখি আহিছিল। ভ্ৰাম্যমাণ মঞ্চৰ বাবে লিখা নাটকসমূহৰ বেছিভাগেই আজিও অপ্ৰকাশিত। যি দুখনমান প্ৰকাশ হৈছে সেইখিনিও আমাৰ হাতত পৰাহি নাই। তথাপি দুখনমান উল্লেখযোগ্য নাটকৰ সম্যক আলোচনা এটা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হ'ব। প্ৰসংগক্ৰমে এই কথাও ক'ব পাৰি যে, ভ্ৰাম্যমাণ মঞ্চত বিশেষ জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰা কেইবাখনো নাটকে আকাশবাণীৰ মজিয়া গচকি গৈছিল। এই প্ৰসংগতে আৰু এষাৰ কথা ক'ব পাৰি যে, ড° শইকীয়াৰ নাটকে ভ্ৰাম্যমাণ মঞ্চ নাটকৰ আংগিকৰ ক্ষেত্ৰত এটা চকুত লগা পৃৰিৱৰ্তন আনিছে। কোনো ধৰণৰ চমকৰ সৃষ্টি নকৰাকৈ নিটোল কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাই ব্যৱসায়ৰ ক্ষেত্ৰত সাফল্য যে আনিব পাৰে সেইটোও প্ৰতিপন্ন হৈছিল। চিনাকি পৰিবেশ, চিনাকি চৰিত্ৰ, সহজ আৰু অৰ্থবহ শ্ৰুতিমধুৰ সংলাপে দৰ্শকক যে মুগ্ধ কৰি ৰাখিব পাৰে সেই কথা ড° শইকীয়াই ভালদৰে বুজিছিল। এজন সফল চুটিগল্প লেখক যে এজন সফল নাট্যকাৰো হ'ব পাৰে তাৰ জ্বলন্ত উদাহৰণ হ'ল ড° শইকীয়া। ড° শইকীয়াৰ নাটকে সমাজ সংস্কাৰৰ কোনো শ্লগান নিদিয়ে নতুবা প্ৰত্যক্ষভাৱে ৰাজনৈতিক পৰ্যালোচনাও নকৰে, কিম্বা কোনো নীতিবচনো নামাতে। অথচ, তেওঁৰ নাটকৰ কাহিনী আৰু ঘটনাক্ৰমে দৰ্শকক সেইবোৰ কথাকে ভাবিবলৈ শিকায়। ভ্ৰাম্যমাণৰ তেওঁৰ প্ৰথম নাটক *বামধেনু*ৰ কাহিনীভাগ গঢ়ি উঠিছে দুৰ্নীতিগ্ৰস্ত এটা পৰিয়ালৰ কথাৰে। আভিজাত্যৰ লগত খোজ মিলাবলৈ গৈ সাধাৰণ মধ্যবিত্তৰ মূল মানুহজনে কেনেদৰে দুৰ্নীতিৰে বিলাসী জীৱন আৰম্ভ কৰিছিল আৰু কেনেদৰে সেই কামত আকাশলংঘী অভিলাষেৰে পৰিপূৰ্ণ মনৰ পত্নীয়ে তেওঁৰ স্বামীক উৎসাহ যোগাইছিল আৰু তাৰ পৰিণতি স্বৰূপে কেনেদৰে

সমাজত ঘৃণিত হৈ আত্মগ্লানিত ভুগিছিল ই তাৰেই এখন সুন্দৰ ছবি।

চুটিগল্প লেখক ৰূপে অতুলনীয় জনপ্ৰিয়তাৰ শীৰ্ষত থকা ড° শইকীয়াৰ নাটকেও কেতিয়াবা চুটিগল্পৰ পোছাক পিন্ধিবলৈ বিচাৰে। *বন্দীশাল* নাটকত নাট্যকাৰ ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াক চুটিগল্পকাৰ মানুহজনে অগা-দেৱা কৰিছে। কিন্তু ইয়াৰ বিষয়বস্তু সেই সময়ৰ ভ্ৰাম্যমাণ মঞ্চৰ বাবে একপ্ৰকাৰ অকল্পনীয় আছিল। ধৰ্মস্থানত হোৱা পৰচৰ্চা অসমৰ মানুহৰ বাবে নতুন কথা নহয়; কিন্তু এই নাটকত ড° শইকীয়াই মূল চৰিত্ৰৰ মাজেদি এই কু-চৰ্চাৰ বিৰুদ্ধে একপ্ৰকাৰ জেহাদ ঘোষণা কৰিছে। কাহিনীৰ গতিক গতিময় কৰিছে বিপৰীতমুখী চৰিত্ৰসমূহৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া সহজভাৱে দাঙি ধৰিব পৰা সংলাপে। ড° শইকীয়াক সাত শত্ৰুৱেও (যদি আছে) এই নাটক চাই অথবা পঢ়ি তেওঁক দায়বদ্ধ নাট্যকাৰ নহয় বুলি ক'ব নোৱাৰে।

বহুতে হয়তো পাহৰি গৈছে যে, ড° শইকীয়াই ডিটেক্টিভ লেখাও লিখিছিল। এই ডিটেক্টিভ লেখকজনক আমি ডিটেক্টিভ নাট্যকাৰ ৰূপে পালো *অন্ধকূপ* নাটকত। তথাকথিত অভিজাত পৰিয়ালৰ ভিতৰচ'ৰা যে অন্ধকাৰে আৱৰা *অন্ধকূপৰ* প্ৰতিপাদ্য বিষয় সেয়েই। এটি তথাকথিত সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালত বনকৰা ছোৱালীজনীৰ গৰ্ভত এটি মানৱ শিশুৱে স্থিতি ল'লে আৰু সেই মানৱ শিশুৰ পিতৃ যে পৰিয়ালৰ মূল মানুহজনেই এই কথা সদৰী হোৱাৰ ভয়ত বনকৰা ছোৱালীজনীক বিহ খুৱাই মাৰি পেলোৱা হ'ল। নাটকৰো আৰম্ভণি তাৰ পিছৰ পৰাহে। বনকৰা ছোৱালীৰ অপমৃত্যুৰ কাহিনী লুকাই নাথাকিল। অনুসন্ধান আৰম্ভ হ'ল আৰু দোষী ধৰা পৰিল। ডিটেক্টিভ নাটকত থাকিবলগীয়া ঘটনাৰ মেৰপেচ, উৎকণ্ঠা, অনুসন্ধানকাৰীৰ বৈজ্ঞানিক বিচাৰ-বিশ্লেষণ *অন্ধকূপৰ* উপভোগ্য দিশ। আৰু অনাতাঁৰ শ্ৰোতা বা অভিনয় চোৱা দৰ্শকক নাটকৰ শেষ শব্দটোলৈকে বহুৱাই ৰাখিব জনা কৌশল ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ দৰে কম নাট্যকাৰৰহে আছে। এই কথা বিশেষকৈ ভ্ৰাম্যমাণৰ দৰ্শকৰ বিষয়ে কোৱা হৈছে।

ড° শইকীয়াৰ 'গহ্বৰ' গল্পটোৰ সম্পৰ্কে অসমীয়া পঢ়ুৱৈক বোধহয় নতুনকৈ ক'ব নালাগে। 'গহ্বৰ'ৰ বিষয়বস্তু সমগ্ৰ মানৱ সমাজৰ। ভৌগোলিক সীমাৰেখাই কিম্বা জলবায়ুৰ তাৰতম্যই মানুহৰ মাজত বাহ্যিক ভিন্নতা আনিব পাৰে। দেহৰ গঠন, বৰণ, চাল-চলন, মাত-কথা, ৰীতি-নীতিৰ ভিন্নতা থাকিলেও মানুহৰ মানৱীয় প্ৰমূল্য কিন্তু একেই। চুটিগল্পটোৰ এই মূল কথাখিনি অক্ষুণ্ণ ৰাখি তাৰ পটভূমি অসমীয়া সমাজখনক লৈ তেওঁ ৰচনা কৰিছিল *গহ্বৰ* নাটক। মূল গল্পটোৰ নাট্যৰূপ অৱশ্যে আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰই প্ৰচাৰ কৰিছিল। নাটকত তেওঁ পটভূমি সলনি কৰিছে, চৰিত্ৰৰ নামবোৰো সলনি কৰিছে। ভ্ৰাম্যমাণ মঞ্চত *গহ্বৰ* (কহিনূৰ থিয়েটাৰ) বহু দিশৰ পৰাই ব্যতিক্ৰম। ব্যতিক্ৰম ইয়াৰ বিষয়বস্তু, ব্যতিক্ৰম ইয়াৰ আংগিক, চৰিত্ৰাংকন

ইত্যাদি। ড° শইকীয়াই বিশ্বাস কৰিছিল যে, ভ্ৰাম্যমাণ মঞ্চ বা অপেছাদাৰী মঞ্চৰ পৰিবেশন-নীতি কিম্বা উপস্থাপনৰ কাৰিকৰী-ৰীতি বেলেগ হ'ব পাৰে; কিন্তু নাটক সকলোৰে বাবে নাটকেই হ'ব লাগিব আৰু সেইবাবেই বিষয়বস্তুৰ ভিন্নতা তথা আংগিকৰ ভিন্নতাৰে তেওঁ এক অঘোষিত পৰীক্ষা চলাইছিল। *গহ্বৰ* তেনে এক পৰীক্ষাৰেই সবল স্বাক্ষৰ।

জনপ্ৰিয়তাৰ শীৰ্ষলৈ উঠা ড° শইকীয়াৰ এখন উল্লেখযোগ্য নাটক *নীলকণ্ঠ*। এক মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ ক্ষেত্ৰত ঘটি থকা এটি স্বাভাৱিক কাহিনী। দেখা যায় মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ সন্তানসকল প্ৰায়েই উচ্চাকাংক্ষী আৰু সেইবাবেই শিক্ষা-দীক্ষা পোৱাৰ পিছত তেওঁলোক আৰ্থিক উপাৰ্জনৰ জগতখনত এনেদৰে সোমাই পৰে যে, বাৰ্ধক্যজনিত ৰোগে অলৰ কৰি দিয়া পিতৃ-মাতৃৰো খবৰ ৰাখিবালৈ কিম্বা শুশ্ৰূষা কৰিবলৈ সময় উলিয়াব নোৱাৰে। মাক-দেউতাকৰ মৃত্যুৰ পিছত দহক দেখুৱাই জাক-জমককৈ শ্ৰাদ্ধাদি পাতিবলৈ কিন্তু কাৰ্পণ্য নকৰে। *নীলকণ্ঠ* নাটকত ৰোগাক্ৰান্ত মাতৃক শুশ্ৰূষা কৰিবলৈ অৱসৰ নোহোৱা এজন পুত্ৰই মাকৰ মৃত্যুৰ পিছত সকাম পাতি মৃতকৰ আত্মাক স্বৰ্গলৈ পঠোৱাৰ দিহা কৰা দেখি সৰু পুতেকে বিদ্ৰোহ কৰি উঠিছে। প্ৰথম দৃশ্যৰ পৰা শেষ দৃশ্যলৈ নাটকৰ গতি ক'তো অকণো মন্থৰ হোৱা নাই। বৰং উৎকণ্ঠাৰ পিছত উৎকণ্ঠা সৃষ্টি কৰি স্বাভাৱিক আৰু সৰস সংলাপৰ মাজেদি কাহিনী আগুৱাই গৈছে।

ড° শইকীয়াৰ আন এখন জনপ্ৰিয় ভ্ৰাম্যমাণ মঞ্চনাট *দীনবন্ধু*। কাহিনীৰ ফালৰ পৰা এটা সাধাৰণ কাহিনী লৈ ইয়াৰ মাজেদিয়েই আমাৰ বিশেষকৈ গ্ৰাম্য সমাজৰ ত্ৰুটিপূৰ্ণ এটি পৰম্পৰাক কটাক্ষ কৰা হৈছে। বিয়াৰ আনুষ্ঠানিকতাৰ নামত দেউলীয়া হোৱা দীনবন্ধুৱে পৰম্পৰা ভাঙিবলগীয়া হৈছে তেওঁৰ কনিষ্ঠা কন্যাৰ বিবাহৰ সময়ত। আকৌ ক'বলৈ মন গৈছে যে, আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰই *আবেলি* নামেৰে প্ৰচাৰ কৰা নাটকখনৰ জুমুঠিটোকে লৈ ভ্ৰাম্যমাণৰ বাবে *দীনবন্ধু* ৰচনা কৰা হৈছে। *দীনবন্ধু* সম্পূৰ্ণ ৰূপে সামাজিক সমস্যাৰ ভিত্তিত ৰচিত নাটক। *দীনবন্ধু*ৰ নায়ক সাহসী হৈ উঠিছে বিভিন্ন প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ আঘাতত। অৱশ্যে তেওঁৰ 'যৌতুক' নামৰ বহুপঠিত চুটিগল্পটোৱেও নাটকৰ কাহিনীত অৰিহণা যোগাইছে।

শতাব্দী ড° শইকীয়াৰ অন্য এক বহুচৰ্চিত নাটক। বিষয়বস্তু বিতৰ্কিত হ'লেও ই অগতানুগতিক। বাৰ্ধক্যৰ বিষাদ আৰু যন্ত্ৰণাই নাটকখনিৰ উপজীৱ্য। উচ্চশিক্ষিত সন্তান আপোন পৰিয়াল লৈ বিদেশত। কন্যাক বিয়া দি উলিয়াই দিয়াৰ পাছত প্ৰকাণ্ড ঘৰখনত এক প্ৰকাৰ অসহায় পিতৃ-মাতৃ। অসুখ-বিসুখ হ'লে ল'ৰাহঁতলৈ খবৰ দিব লাগে, সিহঁত লৰা-ঢপৰা কৰি মাক-দেউতাকৰ ওচৰ পাবহি লগা হয়। সেয়ে পিতৃ-মাতৃয়ে অনুভৱ কৰিলে যে, বয়স বাঢ়ি যোৱাৰ লগে লগেই তেওঁলোকৰ

শাৰীৰিক-মানসিক অৱস্থা ক্ৰমাৎ বেয়া হৈ গৈ থাকিব আৰু পুতেকহঁতো আহি থাকিবলগা হ'ব। সিহঁতক অযথা জুলুম কৰি থকাৰ কোনো অৰ্থ নাই। যিহেতু বৃদ্ধ পিতৃ-মাতৃয়ে সংসাৰৰ সকলো দায়িত্ব শেষ কৰিলে। গতিকে তেওঁলোক জীয়াই থকাৰো কোনো প্ৰয়োজন নাই। গতিকে দুয়ো আত্মহত্যাৰ সংকল্প ল'লে। অযথা সন্তানৰ বোজা হোৱাৰ অৰ্থই বা কি ? স্থিৰ হ'ল প্ৰথমে বৃদ্ধা মাতৃয়ে আৰু তাৰ পাছত বৃদ্ধ পিতৃয়ে বিষাক্ত ঔষধ খাই আত্মহত্যা কৰিব। নাটকৰ মূল কথা এইখিনিয়েই। ড°শইকীয়াই মনোবিশ্লেষণ তথা আত্মবিশ্লেষণৰ মাজেদি নাটকখন আগবঢ়াই নি বৃদ্ধৰ আত্মহত্যাৰ লগে লগে এক শোকাবহ পৰিণতিত নাটকৰ যৱনিকা টানিছে। উল্লেখ্য যে, বিষয়বস্তুত বিতৰ্কৰ সৃষ্টি হ'লেও নাটকৰ গাঁথনিত নাট্যকাৰে অপূৰ্ব দক্ষতাৰ পৰিচয় দিছে। বিশেষকৈ এই নাটকৰ সংলাপ দৰ্শকৰ কাণত বাজি থাকে।

বৃন্দাবন আন এখন উপভোগ্য নাটক। দেখাত খুবেই গহীন নাটক যেন লাগিলেও বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যাব যে, ই এখন গহীন ব্যংগ নাটক। নিৰ্মল দাস নামৰ এজনক কোনোবাই হত্যা কৰিলে। এই হত্যাকাণ্ডৰ লগত ৰাজনীতি জড়িত নাছিল। কিন্তু এচাম ৰাজনীতিকে ইয়াক সুযোগ ৰূপে গ্ৰহণ কৰি ৰাজনীতিৰ বোল সানিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। কাৰোবাৰ চকুপানী কিম্বা মানৱীয় প্ৰমূল্যৰ প্ৰতি দৃষ্টি দিয়াতকৈ সুযোগসন্ধানী ৰাজনীতিকে তেওঁলোকৰ নিজা ৰাজনৈতিক অভিলাষ পূৰণৰ চেষ্টাহে চলাই গ'ল।

আগতে উল্লেখ কৰা হৈছেই যে, ড° শইকীয়াৰ সকলোখিনি নাটক এতিয়াও ছপা হৈ ওলাই অহা নাই। বহুকেইখন এতিয়াও পাণ্ডুলিপি হৈয়েই আছে। কিন্তু যি তেওঁৰ নাটকৰ অভিনয় চাইছে সেইসকলে এটা কথাত নিশ্চিত হ'ব পাৰিছে যে, তেওঁ ব্যক্তিৰ মাজেদিয়েই সামাজিক-ৰাজনৈতিক ক্ৰুটি-বিচ্যুতিসমূহ অনুভৱ কৰিব পৰাকৈ দৰ্শকৰ আগত দাঙি ধৰিছে। ভ্ৰাম্যমাণৰ বাবে তেওঁ ৰচনা কৰা অন্যান্য নাটসমূহ হ'ল – *আম্ৰপালি*, *মণিকূট*, *বিষকুম্ভ*, *জন্মভূমি*, *দিগম্বৰ*, *গধূলি*, *মহাৰণ্য*, *স্বৰ্গৰ দুৱাৰ*, *পৰমানন্দ*, *সমুদ্ৰ মন্থন*, *পাণ্ডুলিপি*, *ৰম্যভূমি* ইত্যাদি।

সততে এটা অভিযোগ শুনা যায় যে, ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰে অপেছাদাৰী মঞ্চৰ যথেষ্ট ক্ষতি সাধন কৰিছে আৰু সেইবাবেই এনে অভিযোগ উত্থাপন কৰোঁতাসকলে ভ্ৰাম্যমাণৰ নাটকক 'নাটক' বুলি স্বীকৃতি দিব নোখোজে। যিহেতু ভ্ৰাম্যমাণৰ মূল উদ্দেশ্য ব্যৱসায়হে, গতিকে সস্তীয়া জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিবৰ বাবে প্ৰযোজকসকলে চমক দিব পৰা, আবেগ সঞ্চাৰ কৰিব পৰা নাটসমূহহে নিৰ্বাচন কৰে আৰু ইয়াৰ ফলস্বৰূপেই দৰ্শকৰ ৰুচি বিকৃত হৈছে। অভিযোগটো একেবাৰে উলাই কৰিব পৰা নাযায়। কিন্তু এই কথাও উলাই কৰিব পৰা নাযায় যে, ভ্ৰাম্যমাণৰ মাধ্যমে সুবৃহৎ

সংখ্যক দৰ্শকক আকৃষ্ট কৰে। এই দৰ্শকসকলৰ কথা আওকাণ কৰাও টান। দৰ্শকৰ ৰুচি গঢ়াৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰৰ ভূমিকা অস্বীকাৰ কৰা নাযায়। ড° শইকীয়াৰ নাটকে সেই দায়িত্ব পালন কৰিছিল। স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে, নাটক মনোৰঞ্জনৰো আহিলা। অৱশ্যে 'মনোৰঞ্জন' শব্দটোৰ ব্যাখ্যা বেলেগ বেলেগ দৃষ্টিৰে দিব পৰা যায়। এই প্ৰসংগতে নাট্যকাৰ, অভিনেতা, বাংলা নাট্যজগতৰ পুৰোধা পুৰুষ উৎপল দত্তৰ এটা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ নাট্য বিশ্লেষণ আছে। তেওঁ ছেক্সপীয়েৰৰ *হেমলেট* নাটকৰ প্ৰসংগ উত্থাপন কৰি কৈছিল যে, নাট্যকাৰে সাধাৰণ দৰ্শকৰ বাবে মনোৰঞ্জনৰ দিশটো সততে মনত ৰাখিছিল। *হেমলেট* নাটকত ভূত-প্ৰেত, ঘনে ঘনে তৰোৱালৰ খেলা, গীত এইবোৰ সাধাৰণ দৰ্শকক নাটকৰ মূল বক্তব্যৰ ফালে লৈ যোৱাৰ প্ৰয়াসেৰেই সৃষ্টি কৰিবলগীয়া হৈছিল। তেওঁ ইয়াকো কৈছিল যে, অফলা ভাঙি অহা গাঁৱৰ সাধাৰণ দৰ্শকসকলে নাটক চাবলৈ আহি গীৰ্জা ঘৰত প্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ অহাদি আহি চুপচাপ বহি থাকিব নোৱাৰে। গতিকে নাটকৰ কাহিনী, সংলাপ, চৰিত্ৰই তেওঁলোকক মনৰ খোৰাক যোগাব লাগিব। ভ্ৰাম্যমাণৰ ক্ষেত্ৰতো এই সত্যক অস্বীকাৰ কৰা নাযায়। ড° শইকীয়াৰ নাটকে নাটকৰ বিষয়বস্তু, উপস্থাপনাদিৰ ক্ষেত্ৰত এটা নতুন ধাৰা সৃষ্টি কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। মনোৰঞ্জনৰ দিশটো তেওঁ বাদ দিয়া নাছিল। কিন্তু সেইবোৰৰো চৰিত্ৰ সজনি কৰিছিল।

পূৰ্বতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে, ড° শইকীয়াই অপেছাদাৰী মঞ্চৰ বাবে বৰ বেছি নাটক লিখা নাছিল। কিন্তু একাংকিকাৰ বাটকটীয়াৰ শাৰীত তেওঁ আছিল। *পুতলা নাচ* তেওঁৰ এসময়ৰ অতি জনপ্ৰিয় একাংকিকা। একেবাৰে ডেকা কালতে *চোৰ* নামৰ এখন একাংকিকা লিখি তাত তেওঁ নিজেই অভিনয় কৰিছিল বুলি শুনা যায়। অৱশ্যে *চোৰ* নাটকৰ পাণ্ডুলিপি কিম্বা ইয়াৰ মঞ্চস্থৰ বিষয়ে সবিশেষ আমি পোৱা নাই। এই নাটক উপভোগ কৰা দৰ্শক নিশ্চয় আমাৰ মাজত আছে। সেইসকলে সবিশেষ জনালে ভাল। অপেছাদাৰী মঞ্চত তেওঁৰ আৰু দুখন বহুচৰ্চিত তথা জনপ্ৰিয় নাটক আছিল *এজাক জোনাকীৰ জিলমিল* আৰু *ৰাৱণ*। প্ৰথমখন এক ৰহস্যঘন নাটক আৰু দ্বিতীয়খন এক ৰাজনৈতিক গহীন ব্যংগ। লংকালৈ যেয়ে যায় সেয়ে ৰাৱণ হয়। শাসনৰ গাদীলৈ যেয়ে যায় তেৱোঁ হৈ পৰে কক্ষচ্যুত। নিৰ্বাচনৰ আগত জনসাধাৰণক দিয়া প্ৰতিশ্ৰুতিসমূহ পাহৰি যায়। তেওঁলোক হৈ পৰে আত্মকেন্দ্ৰিক, ক্ষমতালুভীয়া। *ৰাৱণৰ* মূল বিষয়বস্তু এয়েই। নাট্যকাৰ ড° শইকীয়াক যোগ্য নাট-সমালোচকে যথাৰ্থভাৱে দাঙি ধৰক আমি সেই আশাই কৰিছোঁ।

000000

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ নাটক *মৃণালমাহী* আৰু *নায়িকা নাট্যকাৰ*

ৰীতা বৰা

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা আধুনিক অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এগৰাকী অগ্ৰণী পুৰুষ। সুন্দৰৰ সাধক সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা আছিল ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ একান্ত অনুগামী। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ঘৰখনৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ এক সু-সম্বন্ধ আছিল। অকল সেয়াই নহয় সেই সময়ত তেওঁলোকৰ ঘৰখন আছিল প্ৰকৃতাৰ্থত গুৱাহাটীৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক প্ৰাণকেন্দ্ৰ। তেওঁলোকৰ ঘৰত পৰম্পৰাগতভাৱে দুৰ্গাপূজা উৎসৱ পালন কৰিছিল। কৈশোৰ আৰু যৌৱনৰ সন্ধিক্ষণত সত্যপ্ৰসাদ আৰু তেওঁলোকৰ ভাই-ভনীসকলে এই উৎসৱত আয়োজিত নাটক অভিনয় কৰিছেল। এয়াই আছিল নাটক অভিনয়ৰ উৎসাহ আৰু ইয়াৰ ফলশ্ৰুতিতে তেওঁৰ একক প্ৰচেষ্টাৰে নিজৰ হাউলীতে গঢ়ি তুলিলে এক সংস্কৃতিৰ মঞ্চ ‘সুন্দৰ সেৱী সংঘ’। এয়া ১৯৩৫ চনৰ কথা। এই সংস্কৃতিৰ মঞ্চ ‘সুন্দৰ সেৱী সংঘ’ৰ দুৱাৰ মুকলি কৰে লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ *একলব্য* নাটকেৰে। ইয়াৰ পিছত এই সংঘৰ মুকলি মঞ্চত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী* নাটকখন সহ-অভিনয়েৰে মঞ্চস্থ কৰা হয়। উল্লেখযোগ্য যে, অসমৰ অভিনয় জগতত সহ-অভিনয়ৰ প্ৰতিষ্ঠাপক আছিল ব্ৰজনাথ শৰ্মা। তেওঁ ১৯৩৩ চনত ডুমডুমাৰ নাটঘৰত সহ-অভিনয়ৰ পাতনি তৰিছিল। ব্ৰজনাথ শৰ্মাৰ এই প্ৰচেষ্টাক সফলভাৱে ৰূপায়ণ কৰিবলৈ সক্ষম হ’ল সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা।

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসত সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ এখন বিশিষ্ট আসন আছে। আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ আৰম্ভ হৈছিল ঊনৈশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰাম নৱমী* নাটকেৰে আৰু কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম ছোৱালৈকে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, মিত্ৰদেৱ মহন্ত, গণেশ গগৈ আৰু শেষত জ্যোতিপ্ৰসাদলৈকে প্ৰমুখ্য কৰি নাট্যকাৰসকলে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰাবাহিকতা অক্ষুন্ন ৰাখিব পাৰিছিল। সেই শতিকাৰে দ্বিতীয়াৰ্ধত নাট্যকাৰ হিচাপে আত্মপ্ৰকাশ কৰি সুদীৰ্ঘ এছোৱা সময়ৰ ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰিবলৈ সক্ষম হয় সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা। তেওঁৰ প্ৰথম নাটক *চাকে চকোৱা* প্ৰকাশ হয় ১৯৪০ চনত। এই *চাকে চকোৱাৰ* পৰা আৰম্ভ কৰি তেওঁৰ একেবাৰে শেহতীয়া নাটক হ’ল- *উইল* আৰু *জেন আয়াৰ*।

এই দুখন প্ৰকাশ হয় ১৯৯৬ চনত। এই দুয়োখন তেওঁৰ অনুবাদ নাটক। তেওঁ মৌলিক আৰু অনুবাদ সহিত মুঠ ৩৬ খন নাটক ৰচনা কৰে।

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ নাট্যকাৰ জীৱনৰ এটা উল্লেখযোগ্য কৃতি হ'ল তেওঁ অসমৰ প্ৰথম গৰাকী অনাতাঁৰ নাট্যকাৰ। তেওঁৰ *ধৰালৈ যিদিনা নামিব সৰগ* প্ৰথমখন অসমীয়া অনাতাঁৰ নাট, প্ৰচাৰ হয় ১৯৪৮ চনৰ ৬ জুলাই তাৰিখে চিলং-গুৱাহাটী অস্থায়ী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি। অসমৰ নাট্য জগতৰ বাবে অতি গৌৰৱৰ কথা যে, ১৯৮৫ চনত সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই অসমীয়া নাটকৰ বাবে 'সংগীত নাটক একাডেমী' বঁটা কঢ়িয়াই আনে। ১৯৭৮ চনত তেওঁ অভিনয়ৰ বাবে শ্ৰেষ্ঠ অভিনেতাৰ বঁটাও লাভ কৰে। গ্ৰীক ট্ৰেজেডি *ইডিপাচ ৰেক্স* নাটকৰ ইডিপাচ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰি তেওঁ এই বঁটা আৰ্জিবলৈ সক্ষম হয়। মুঠতে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা এগৰাকী নাট্যকাৰেই নহয়, তেওঁ আছিল বহুধা বিভক্ত প্ৰতিভাৰ অধিকাৰী। তেওঁ একেধাৰে নাট্যকাৰ, অভিনেতা, নাট পৰিচালক, নাট প্ৰযোজক তথা থিয়েটাৰ সংগঠক। সৰ্বোপৰি তেওঁ আছিল নাট সমালোচক আৰু নিবন্ধকাৰ।

নাট্যকাৰ হিচাপে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ নাটকৰ কেইটামান মন কৰিবলগীয়া দিশ হ'ল – প্ৰথমে, তেওঁ সদায় ঐতিহাসিক আৰু সামাজিক পটভূমিৰ পৰা নাটকৰ বিষয়বস্তু গ্ৰহণ কৰে। দ্বিতীয়তে, তেওঁৰ নাটকীয় কাহিনীত সদায়ে মধ্যবিত্ত আৰু অভিজাত শ্ৰেণীটোহে প্ৰতিফলিত হয়। তৃতীয়তে, বাহ্যিক সংঘাততকৈ তেওঁৰ নাটকত অন্তৰ্সংঘাতৰ প্ৰাধান্য বেছি আৰু চতুৰ্থতে, তেওঁৰ নাটকত নৰ-নাৰীৰ সম্পৰ্ক সমতাৰ ভেটিত স্থাপন কৰিবলৈ যুক্তি প্ৰদৰ্শন। নাটকৰ পৰিকল্পনা, অংক বা দৃশ্য বিভাজন, মঞ্চ ৰীতি আৰু সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া নাটকলৈ তেওঁ বহু পৰিৱৰ্তন আনিলে। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ তেওঁৰ দুখন অভিনৱ সংযোজন হ'ল – *মৃণালমাহী* (১৯৭৭) আৰু *নায়িকা নাট্যকাৰ* (১৯৭৬)।

মৃণালমাহী

নাট্যকাৰ সত্যপ্ৰসাদৰ বৰুৱা অনন্য প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ প্ৰকাশ পাইছে তেওঁৰ *মৃণালমাহী* নামৰ নাটকখনত। নাটকখন প্ৰকাশ হয় ১৯৭৭ চনত। আধুনিক কলা-কৌশল প্ৰয়োগেৰে ৰচনা কৰা নাটকখনত ফ্ৰয়েডীয় চিন্তা-চৰ্চাৰো প্ৰকাশ ঘটিছে। *মৃণালমাহী* মৌলিক সামাজিক নাটক। নাটকখনৰ নিৰ্মাণ-কৌশল অভিনৱ। নাটকখন কাহিনী, বিষয়বস্তু, গতি, ক্ৰিয়া বিভাজন, বিন্যাস, সংলাপ আদি সকলো দিশৰ পৰাই এখন আধুনিক নাটক। নাটকখনৰ কাহিনীৰ বিন্যাস পদ্ধতি আৰু নাটকীয় গাঁথনি যথেষ্ট

পূৰ্বঠ। নাট্যকাৰে এইখন নাটক যি সময়ত ৰচনা কৰিছিল, সেই সময়ৰ প্ৰচলিত আংগিক তেওঁ ইয়াত প্ৰয়োগ কৰা নাই। এক অভিনৱ পদ্ধতিৰে নাটকীয় কাহিনীক উপস্থাপন তেওঁ কৰিছে। কাহিনীৰ আঁত ধৰিবলৈ তেওঁ সূত্ৰধাৰ জাতীয় এটা চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিছে। কাহিনী প্ৰকাশৰ খাতিৰত তেওঁ পশ্চাৎপট (Flashback) পদ্ধতিৰো প্ৰয়োগ কৰিছে।

নাটকখনত আংগিকৰ নতুনত্বৰে এটি নতুন বিষয় 'মানসিক বিভ্ৰাট'-এ কেনেকৈ নাটকীয় সংঘাত সৃষ্টি কৰিব পাৰে তাকে দেখুওৱা হৈছে। নাটকৰ কাহিনীটো চমুকৈ এনে ধৰণৰ – মৃণাল এগৰাকী বিবাহিতা নাৰী, তেওঁৰ স্বামী ভৱেশ এজন প্ৰতিষ্ঠিত ঠিকাদাৰ। সাংসাৰিক জীৱনৰ পোন্ধৰ বছৰৰ পিছতো তেওঁলোকৰ কোনো সন্তান নাই। ধন-টকাৰ অভাৱ নথকা ভৱেশৰ মনত এটাই দুখ, তেওঁলোক সন্তানহীন। এই দুখ দুঁয়োৰে আছে অথচ স্বামী হিচাপে ভৱেশে তেওঁৰ পত্নীক মনৰ দুখৰ অংশীদাৰ কোনো দিনে কৰা নাই আৰু কোনোদিনে তেওঁ উপলব্ধি কৰিবলৈ যত্ন কৰা নাই পত্নীৰ দুখৰ গভীৰতা। দিনটো ঠিকাৰ কাম, ৰাতি ক্লাবলৈ যোৱা, মদ খাই মাতাল হৈ পলমকৈ ঘৰলৈ উভতা এইবোৰ তেওঁৰ নিত্য নৈমিত্তিক অভ্যাস। মৃণাল মানসিকভাৱে বৰ নিঃসংগ আৰু অসুখী। ভৱেশে কোনো দিনে মৃণালৰ প্ৰতি অলপো সহানুভূতি দেখুৱা নাই, মৃণালে শূন্য ঘৰখনত থাকি মানসিক যন্ত্ৰণা ভোগ কৰিবলগীয়া হয়। লাহে লাহে সন্তানহীন দুখ মৃণালৰ বাবে তীব্ৰতৰ হয়। তেনে ক্ষণতে ভৱেশৰ বন্ধু-পুত্ৰ দীপক ভৱেশৰ ঘৰলৈ আহে, তাতে থাকি কলেজত পঢ়াৰ উদ্দেশ্যে। প্ৰথম অৱস্থাত মৃণাল আৰু দীপকৰ মাজত কোনো আন্তৰিকতা গঢ় নল'লেও ক্ৰমাৎ দুয়োৰে মাজত এটা বৰ আত্মিক সম্বন্ধ গঢ় লৈ উঠে, মাহী আৰু ভাগিনৰ। দীপকৰ সান্নিধ্যই মৃণালৰ মনৰ পৰা বহু পৰিমাণে নিসংগতাক দূৰ কৰে। দীপক কাষতে থাকিলে মৃণালে নিসংগতাৰ পৰা মুক্তি পায়, অথচ দীপকৰ অস্তিত্বই যেন তেওঁৰ মনৰ নিভৃত কোণত সন্তানৰ প্ৰতি থকা আকুলতাকো তীব্ৰতৰ কৰে। আনহাতে তেওঁৰ স্বামী ভৱেশ বহুত স্বাৰ্থপৰ মানুহ। তেওঁ নিজে এটা ডাঙৰ ঠিকা পোৱাৰ আশাত নতুনকৈ সেই ঠাইলৈ অহা চীফ্ ইঞ্জিনিয়াৰজনক হাত কৰাৰ মানসেৰে ঘৰলৈ ভাতখোৱাৰ বাবে নিমন্ত্ৰণ কৰে। এনেকৈ আন এজন নতুন মানুহৰ লগত মৃণালৰ পৰিচয় হয়। ডেকা, ভদ্ৰ, অবিবাহিত ইঞ্জিনিয়াৰ কেশৱ হাজৰিকাই মৃণালৰ পৰিয়ালৰ লগত এটা সম্পৰ্ক গঢ়ি তোলে। মৃণালৰ লগত তেওঁ সহজকৈ ভাব আদান-প্ৰদান কৰিব পৰা হয় আৰু ক্ৰমশঃ মৃণালৰ সংসাৰৰ কথাবোৰ জনাৰ লগতে নিজৰ কথাও প্ৰকাশ কৰিব পৰা হয়। এইজন ব্যক্তিৰ ব্যক্তিত্বই মৃণালক আপ্লুত কৰে।. জীৱন সম্পৰ্কে নতুন অনুভূতিৰে তেওঁৰ মন আৰু

শৰীৰ ভৰি পৰে। ঠিক তেনে সন্ধিক্ষণতে কেশৱ হাজৰিকা নগাঁৱলৈ বদলি হয়। হাজৰিকাৰ বদলিৰ পিছত মৃণালৰ শৰীৰত মাতৃত্বৰ লক্ষণ ফুটি উঠে। এই অনাহুত খবৰে মৃণালক মানসিকভাৱে উৎফুল্লিত কৰিলে। তেওঁ আশা কৰিছিল তেওঁৰ স্বামীকো এই খবৰে সুখী কৰিব। কিন্তু বাস্তৱত সেয়া নহ'ল। কাৰণ ভৱেশে জানে তেওঁ কোনো দিনেই পিতৃত্বৰ গৌৰৱ অৰ্জন কৰিব নোৱাৰে। কাৰণ তেওঁ বহু আগতেই চিকিৎসকৰ ওচৰত মৃণাল আৰু তেওঁৰ স্বাস্থ্যৰ পৰীক্ষা কৰোৱাইছিল। তাৰ ৰিপ'ৰ্ট মতে তেওঁহে সন্তান জন্ম দিয়াৰ বাবে অক্ষম। সেই কথা অৱশ্যে মৃণালক কোনো দিনে তেওঁ জনোৱা নাছিল। তথাপি তেওঁ পুনৰ নিজকে পৰীক্ষা কৰোৱাই একে ফলাফলকে পালে। সেইবাবে তেওঁ মৃণালৰ চৰিত্ৰৰ বিষয়ে তীব্ৰ সন্দেহী হ'ল। হাজৰিকাৰ লগত তেওঁ মৃণালক সন্দেহ কৰিলে। খণ্ডত মৃণালক তেওঁ যি-টি শুনালে, মৃণালৰ কোনো কথাতে তেওঁ প্ৰত্যয় নগৈ অতিপাত উত্তেজনাত পত্নীৰ শিৰৰ সেন্দুৰখিনিও মোহাৰি দিলে আৰু ডিঙিৰ হাড়ডাল আজুৰি চিঙি পেলালে। পিছদিনা মৃণালৰ মৃত শৰীৰ গা-ধোৱা ঘৰত ওলমি থকা দেখা গ'ল। মৃত শৰীৰ পোষ্টমৰ্টেম কৰা হ'ল, কিন্তু অতি পৰিতাপৰ কথা মৃণালৰ গৰ্ভত সন্তানৰ স্থিতি বিচাৰি পোৱা নগ'ল। মৃণালৰ গাত মাতৃত্বৰ যি লক্ষণ ফুটি উঠিছিল সেয়া আছিল প্ৰকৃততে এক প্ৰকাৰৰ মানসিক ৰোগ। চিকিৎসা বিজ্ঞানৰ মতে তীব্ৰ মানসিক ক্ৰিয়াৰ লগত শাৰীৰিক পৰিবৰ্তনে সূচনা কৰাই এবিধ ৰোগ, নাম চিওডোচায়েচিচ' (Pseudocysis)। নাটকীয় কাহিনীৰ অন্তত দৰ্শক বা পাঠকৰ মনত সন্দেহ ঘনীভূত হয় এয়া হত্যানে আত্মহত্যা। ইয়াতে কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে।

মৃণালমাহী নাটকখনত চৰিত্ৰৰ সংখ্যা সীমিত, মাথো চাৰিটা। ভৱেশ, দীপক, কেশৱ হাজৰিকা আৰু একমাত্ৰ নাৰী চৰিত্ৰ মৃণাল। এই কেইটা সীমিত চৰিত্ৰৰে নাট্যকাৰে এটা ব্যতিক্ৰমধৰ্মী ঘটনাক নাট্যৰূপ দিছে। নাটকীয় সংঘাতে আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে নাটকীয় আকৰ্ষণ অটুট ৰাখিবলৈ সক্ষম হৈছে। নাটকখনত কোনো অংক বা দৃশ্য বিভাজন নাই। পোহৰৰ বৃত্ত একোটা সৃষ্টি কৰি পৰিৱেশৰ সূচনা কৰা হৈছে। নাটকীয় কাহিনীৰ গতি ক্ষিপ্ৰ। বাহ্যিক সংঘাতৰ প্ৰাধান্য নাটকখনত কম, অন্তৰ্সংঘাতে নাটকীয় কাহিনীক মনোৰম কৰি তোলাৰ লগতে নাটকীয় ৰস সৃষ্টিত মূখ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে।

নাটকখনৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ মৃণাল এগৰাকী সম্ভ্ৰান্ত বিবাহিতা নাৰী। সুন্দৰ স্বাস্থ্যৰ গৰাকী মৃণালৰ স্বভাৱত এগৰাকী সু-পত্নী আৰু সু-গৃহিণীৰ ৰূপ বিদ্যমান। ধনৱন্ত ঠিকাদাৰৰ পত্নী মৃণালৰ ধন-ঐশ্বৰ্যৰ অভাৱ নাই। কিন্তু মানসিকভাৱে মৃণাল সুখী নহয়। কাৰণ তেওঁলোক সন্তানহীন দম্পতী। নাৰীৰ জীৱনৰ পূৰ্ণতা আনে স্বামী

আৰু সন্তানে। মৃণালৰ সেই ভাগ্য নঘটিল। সন্তানৰ বাবে ব্যাকুল হৈ থকা মানুহ গৰাকী বহু পৰিমাণে স্বামীৰ মৰম-সহানুভূতিৰ পৰাও বঞ্চিতা। স্বামী ভৱেশে বহু ক্ষেত্ৰত মৃণালৰ বুকুৰ যন্ত্ৰণা বুজিবলৈ ভৱেশে যত্ন নকৰিলে। মনৰ দুখ আৰু নিঃসংগতাক বুকুত সাবটি মৃণালে সংসাৰৰ কৰ্তব্য কৰি যায়। এগৰাকী দূৰদৰ্শী নাৰীৰ দৰে যিকোনো কথাক মৃণালে বিচাৰ কৰে, যুক্তিৰে ফঁহিয়াই চায়। তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় ভৱেশে দীপক নামৰ ল'ৰাজন তেওঁলোকৰ ঘৰতে থাকি কলেজত পঢ়াৰ কথা কওঁতে মৃণালে কৰা আপত্তিত। কাৰণ, আজি-কালিৰ ডেকা ল'ৰাৰ মতি-গতিৰ একো ঠিক নাই, ক'ৰবাত নকৰিবলগীয়া কাম কৰিলে দোষটো তেওঁলোকৰ গাতে পৰিব। কিন্তু ভৱেশৰ সিদ্ধান্তৰ ওপৰত আপত্তি কৰাৰ মানসিকতা মৃণালৰ চৰিত্ৰত প্ৰকাশ পোৱা নাই। দীপক তেওঁলোকৰ ঘৰলৈ অহাৰ পিছত তাৰ প্ৰতি তেওঁ প্ৰথমে কোনো অনুকম্পা প্ৰদৰ্শন কৰা নাই। অৱশ্যে লাহে লাহে তেওঁৰ ধাৰণা সলনি হৈছে। দীপকক পৰিয়ালৰ এজনৰ দৰেই তেওঁ আদৰ-যতন কৰিছে। দীপকে মৃণালৰ মাতৃ হৃদয়ৰ কাষ চাপি আহিল আৰু এটা অতি আপোন সমন্ধ গঢ়ি তুলিলে – 'মাহী', মৃণালমাহী সম্বোধনেৰে। মৃণালেও মাতৃৰ মমতা আৰু আশ্ৰয়েৰে তাক সাবটি ধৰিলে। মুহূৰ্তৰ বাবে তেওঁ পা[illegible]ৰি গ'ল সন্তানহীনা মাতৃহৃদয়ৰ হাহাঁকাৰ।

আন এঠাইত মৃণালৰ গাত সম্ভ্ৰান্ত নাৰীৰ অন্য এটা ৰূপ ফুটি ওলাইছে। যেতিয়া বস্তুবাদী চিন্তাৰে পৰিপুষ্ট ভৱেশে নিজৰ স্বাৰ্থ সিদ্ধিৰ বাবে নতুনকৈ অহা চীফ ইঞ্জিনিয়াৰজনক এসাজ খাবৰ কাৰণে ঘৰলৈ নিমন্ত্ৰণ কৰাৰ কথা কৈছিল, মৃণালে তেতিয়া আপত্তি কৰিছিল। কাৰণ ঘৰখনৰ সন্মানৰ প্ৰতি তেওঁ যথেষ্ট সচেতন আছিল। এই কথাৰ ইংগিত তেওঁৰ বক্তব্যত প্ৰকাশ পাইছে এনেদৰে –

> *"মানুহ এজনক খুউৱাতনো কি অসুবিধা আছে ? খুৱাব পাৰি, খোৱাৰ লগতে আপুনি আকৌ সেই সোপা উলিয়াব নহয়। বাহিৰত ক্লাবত আপুনি যি কৰে কৰি থাকক, ঘৰত মই সেইবোৰ পচন্দ নকৰোঁ।"*[1]

মানুহৰ মন বৈচিত্ৰ্যময়, অচিনাকি ইঞ্জিনিয়াৰৰ আগত ওলাবলৈকে আপত্তি কৰা মৃণালৰ অৱচেতন সত্তাক যেন হাজৰিকাৰ ব্যক্তিত্বই জোকাৰি গ'ল। এই কথা বৰ সহজকৈ মৃণালে দীপকৰ আগত স্বীকাৰ কৰিছে এনেদৰে – *"হাজৰিকা মানুহজনক হ'লে মোৰ বেয়া নালাগিল। বৰ ইনফৰমেল আৰু ভদ্ৰ।"*[2]

হাজৰিকাৰ ব্যক্তিত্বত মৃণাল আকৰ্ষিত হ'ল। ভৱেশৰ মাজত নথকা বহুত কিবা কিবি তেওঁ হাজৰিকাৰ মাজত দেখিলে। মৃণালহঁতৰ ঘৰখনৰ লগত হাজৰিকাৰ

এক সহজ সম্বন্ধ গঢ়ি উঠিল। মৃণালৰ মনৰ চকুৰ পৰা অভিজাত পৰ্দাখন আঁতৰি গ'ল। মুকলি মনেৰে হাজৰিকা আৰু মৃণালে ভাবৰ আদান-প্ৰদান কৰিব পৰা হ'ল। হাজৰিকাৰ মাজত মৃণালে নিজৰ বাঞ্ছিত পুৰুষজনক দেখিলে। মৃণালে ভাবিলে হাজৰিকা মৰমিয়াল পুৰুষ। এনে পুৰুষক যি নাৰীয়ে স্বামী হিচাপে পাব্ তেওঁ ভাগ্যৱতী। নিজৰ দুৰ্ভাগ্যৰ বিষয়ে এই যেন প্ৰথম মুকলিকৈ প্ৰকাশ কৰিব পাৰিলে মৃণালে এনেদৰে –

> *"কি কৰিবা উপায় নাই, অকল মোৰ কথা ভাবিলেনো কি হ'ব ? মোৰ দৰে কত তিৰোতাৰ জীৱন এই দৰেই স্বামীৰ অনাদৰত শেষ হৈ গৈছে।"*[৩]

পুনৰ বাৰ কৈছে –

> *"মই ক'ব খুজিছো যে তোমাৰ দৰে মৰমিয়াল স্বামী পোৱাটো যিকোনো তিৰোতাই ভাগ্য বুলি ভবা উচিত।"*[৪]

মৃণাল, হাজৰিকাৰ মনৰ বহু কাষ চাপি গৈছিল। কোনোদিনে তেওঁৰ স্বামীয়ে এই কথাৰ ভু-ৰখা নাছিল, হয়তো নিজৰ স্বাৰ্থ সিদ্ধিৰ বাবে হাজৰিকাৰ আহ-যাহ তেওঁ সহজকৈ লৈছিল। আনহাতে হাজৰিকাৰ কথা-বতৰাৰ মাজত মৃণালে নিজৰ মনৰ কথাবোৰ প্ৰতিধ্বনিত হোৱা শুনিছিল, স্বামীৰ মৰমৰ পৰা বঞ্চিতা মৃণালে হাজৰিকাৰ সান্নিধ্যত কিবা এক প্ৰকাৰৰ মানসিক সুখ অনুভৱ কৰিলে, এনেকৈয়ে আন এগৰাকী পুৰুষৰ প্ৰতি তেওঁ আকৰ্ষিত হৈছে। ঘৰ, সমাজৰ সন্মানৰ প্ৰতি সচেতন এই গৰাকী নাৰী নিজৰ মানসিক সত্তাৰ ওচৰত ঠুনুকা হৈ পৰিছে। প্ৰেম স্বৰ্গীয় অনুভৱ, এই উপলব্ধিৰে তেওঁ জীৱনক ভাল পাবলৈ যত্ন কৰিছে। তাৰ সুন্দৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে তেওঁৰ নিজৰ কথাত –

> *"কেনেকৈ ভাবিম বাৰু ? বৰং তোমাৰ কথাবোৰে মোক যেন পথৰ সন্ধান দিছে। মনটোত হেঁচা খাই থকা কিছুমান ভাবে যেন প্ৰকাশৰ বাট বিচাৰি পাইছে। মনটো যে দেহটোতকৈ ডাঙৰ, দৈহিক সমন্ধত বাধা থাকিলেও মনৰ সমন্ধত তেনে বাধা যে নাথাকিব পাৰে সেই কথা যেন মই কিছু পৰিমাণে উপলব্ধি কৰিব পাৰিছো।"*[৫]

প্ৰথম দৰ্শনতে মৃণালৰ প্ৰতি হাজৰিকাৰ আকৰ্ষণ জন্মিছে। নিজৰ প্ৰথম প্ৰেম যে 'মৃণাল' সেই কথা প্ৰকাশ কৰিছে হাজৰিকাই। কিন্তু ই দেহাতীত প্ৰেম। হাজৰিকাই নিবিচাৰে এই প্ৰেমত দেহৰ সমন্ধ। মৃণালেও বুজি পাইছে, সেয়ে তেওঁ স্বামীৰ পৰিচৰ্যাত অলপো ত্ৰুটি কৰা নাই। মৃণাল আৰু হাজৰিকাৰ প্ৰেমৰ অন্তৰ্ৰণত দীপকৰ

অৰিহণাও আছে। মৰম আকলুৱা দুৰ্ভগীয়া এই গৰাকী নাৰীয়ে মৰমৰ এজাক জোনাকীৰ পোহৰত মনটোক উজলাই তোলাত দীপক সুখী হৈছে। হাজৰিকাৰ কাষত থাকিলে মৃণাল সুখী হয়। এই কথা তেওঁৰ ডায়েৰীৰ পাতত লিখা আছে এনেদৰে –

> *“কিন্তু বিয়া হোৱাৰ পাছত স্বামীৰ মৰমৰ পৰা বঞ্চিতা হৈ যি অকলশৰীয়া ভাবে মোৰ মনটো আগুৰি ধৰিছিল, হাজৰিকাৰ সান্নিধ্যত সেই ভাব যেন বহুখিনি নাইকিয়া হৈ গ'ল। এফালে দীপক আনফালে হাজৰিকা – এই দুয়োটাই যেন মোৰ মনটো ভৰাই তুলিলে। দীপকৰ সান্নিধ্যই মোৰ মাতৃ সুলভ মনটোক উতলা কৰি তুলিলে, কিন্তু হাজৰিকাক ওচৰত পাই মই অনুভৱ কৰিলো এক নতুন উন্মাদনা। এই উন্মাদনাই মোৰ দেহাটোৰ আকুতিক যেন সজাগ আৰু সচেতন কৰি তুলিছিল।”*[৬]

মৃণাল কিন্তু কোনো মুহূৰ্ততে পথচ্যুত হোৱা নাই। তেওঁ যে বিবাহিতা নাৰী এই কথাই তেওঁক সংযমী কৰি ৰাখিছিল প্ৰতিটো ক্ষণতে। স্বামীৰ প্ৰতি কৰ্তব্যত তেওঁ কোনো ত্ৰুটি কৰা নাই, নাই পাহৰা দীপকৰ আপডালৰ কথা। এই কথাও তেওঁ নিজে প্ৰকাশ কৰিছে এনেদৰে –

> *“স্বামীৰ মৰমৰ পৰা বঞ্চিত হ'লেও তেওঁৰ প্ৰতি থকা মোৰ কৰ্তব্যবোধে মোক সদায়ে সংযত হ'বলৈ আৰু মনৰ উদ্বেলিত কামনাক প্ৰশ্ৰয় নিদিবলৈ শক্তি যোগাইছিল। হাজৰিকাও সৰল স্বভাৱৰ আৰু তেওঁ দীপক বা স্বামীৰ অস্তিত্বক আওকাণ কৰা নাছিল। দীপক লগত থকাত মোৰ পক্ষে নিজকে সংযত কৰি ৰখাও সহজ হৈছিল।”*[৭]

মৃণালে হাজৰিকাৰ মাজেদি মানসিক সুখৰ সন্ধান কৰিছে আৰু কিছু পৰিমাণে সুখ প্ৰাপ্তিৰ সময়তে বিচ্ছেদৰ দুখো আহি পৰিছে। হাজৰিকাৰ বদলিৰ নিৰ্দেশৰ কথা শুনি মৃণাল অস্থিৰ হৈ পৰিছে আৰু হাজৰিকাক হেৰুওৱাৰ সম্ভাৱনা দেখি মানসিকভাৱে দুৰ্বল হৈ তেওঁ চিঞৰি উঠিছে – *“নাই নাই, তুমি মোক এনেকৈ এৰি থৈ যাব নোৱাৰা।”*[৮]

হাজৰিকা নগাঁৱলৈ বদলি হৈ যোৱাৰ পিছত মৃণালৰ গাত মাতৃত্বৰ লক্ষণে দেখা দিলে। সন্তান আগমনৰ আগলি বতৰাত তেওঁ অত্যন্ত সুখী হ'ল। তেওঁ আশা কৰিছিল ভবেশকো এই বাতৰিয়ে সুখী কৰিব। কিন্তু ভবেশক এই খবৰে সন্দেহী আৰু উত্তেজিত কৰি তুলিলে। তেওঁ কোনো কাৰণতে নিজক প্ৰত্যয় নিয়াব নোৱাৰিলে। তথাপি তেওঁ পুনৰ বাৰ চিকিৎসকৰ ওচৰত নিজক পৰীক্ষা কৰোৱালে। ফলাফল

একেই ওলাল, তেওঁ কোনোদিনেই পিতৃত্বৰ গৌৰৱেৰে গৌৰৱান্বিত হ'ব নোৱাৰে। সেয়ে মৃণালৰ কোনো কথাকে তেওঁ বিশ্বাস নকৰিলে। বহুদিন গোপনে ৰখা নিজৰ অক্ষমতাৰ কথা মৃণালৰ আগত ঘোষণা কৰিলে আৰু মৃণালৰ চৰিত্ৰক সন্দেহ কৰি শিৰৰ সেন্দুৰখিনি মোহাৰি দিলে, লগতে ডিঙিৰ নেক্‌লেচডাল আজুৰি চিঙি পেলালে। পিছদিনা মৃণালক মৃত অৱস্থাত বাথৰূমত দেখা গ'ল।

এগৰাকী সৰল দুৰ্ভগীয়া নাৰীৰ মৃত্যু হ'ল ৰহস্যজনকভাৱে। সন্তানৰ আগমনত আনন্দিত হোৱা মৃণালে আচল ৰহস্য নজনাকৈয়ে মৃত্যুক সাবটি ল'লে। নাটকখনৰ আটাইতকৈ দুখ লগা কথাটো হ'ল মৃণালৰ মৃত শৰীৰটো যেতিয়া মৰণোত্তৰ পৰীক্ষা কৰোৱা হ'ল, চিকিৎসকে মৃণালৰ গৰ্ভত সন্তানৰ কোনো অস্তিত্ব বিচাৰি নাপালে। প্ৰকৃততে মাতৃত্বৰ তীব্ৰ ইচ্ছাৰ ফলত মৃণালৰ মনত গৰ্ভ সঞ্চাৰ হোৱাৰ ভ্ৰম হৈছিল আৰু শৰীৰত তাৰ লক্ষণ ফুটি উঠিছিল। চিকিৎসা বিজ্ঞানৰ মতে ই এক প্ৰকাৰ মানসিক ৰোগ। তীব্ৰ মানসিক ক্ৰিয়াৰ লগত শাৰীৰিক পৰিৱৰ্তনে সূচনা কৰা এইবিধ ৰোগৰ নাম 'চিওডোচায়েচিচ' (Pseudocysis)। *মৃণালমাহী* নাটকখনত দুৰ্ভগীয়া এই চৰিত্ৰটোৱে সকলোৰে মনত ভ্ৰান্ত ধাৰণাৰ সৃষ্টি কৰি নিজেও মিথ্যাকে সঁচা বুলি ভাবি থাকিল আৰু অকালতে প্ৰাণ হেৰুৱাবলগীয়া হ'ল। নাটকখনৰ এইটোৱেই গভীৰ ট্ৰেজেডি।

মৃণালমাহী নাটকখনৰ অন্যতম পুৰুষ চৰিত্ৰ হ'ল দীপক। এই চৰিত্ৰটোৰ নাটকখনত এটা বিশেষ ভূমিকা আছে। নাটকখনত বিভিন্ন সংঘাত আৰু ঘটনাৰ তেওঁ প্ৰত্যক্ষদৰ্শী। গুৱাহাটীৰ কলেজত পঢ়িবলৈ আহি ভৱেশৰ পৰিয়ালৰ লগত তেওঁ সাঙোৰ খাই পৰিছে। সম্পূৰ্ণ ছয়টা বছৰ ভৱেশৰ ঘৰত থাকি তেওঁ পৰিয়ালৰ এজন যেন হৈ পৰিছে। প্ৰথম দীপক যেতিয়া ভৱেশৰ ঘৰলৈ আহিছিল মৃণালৰ সম্পৰ্কে তেওঁৰ ধাৰণা বেলেগ আছিল, মৃণালক এগৰাকী মৰমহীন কাঠচিতীয়া তিৰোতা বুলি ভাবিছিল। ভৱেশক তেওঁ শ্ৰদ্ধা কৰিছিল। কিন্তু ক্ৰমাৎ দীপকৰ ধাৰণা সলনি হ'ল। অজানিতে তেওঁৰ হৃদয়ৰ এচোৱা মৃণালে অধিকাৰ কৰি ল'লে। মাতৃহীন দীপকে মৃণালক এটি আপোন সম্বোধনেৰে সম্বোধি কাষ চাপি গ'ল। মৃণালমাহী, যিটো সম্বন্ধত নিহিত হৈ আছে মৰম, আশ্ৰয় সকলো। দীপকে মৃণালৰ নিঃসংগতা আৰু সন্তানৰ প্ৰতি থকা আকুলতাৰ কথা বুজি পালে। ভৱেশ মহাদেউকো বুজি পাবলৈ দীপকৰ সময় নালাগিল। মুঠতে মৃণালৰ অকলশৰীয়া সংসাৰখন দীপকৰ উপস্থিতিয়ে মুখৰিত কৰি তুলিলে। দীপকো মৃণালৰ সান্নিধ্যত আনন্দিত হ'ল। দীপকৰ আগত মৃণালে তেওঁলোকৰ বৈবাহিক জীৱনৰ বহু কথা প্ৰকাশ কৰিলে। দীপকে মৃণালমাহীৰ হৃদয়ত সন্তান আৰু

বন্ধু দুয়োটাৰে ঠাই দখল কৰি মৃণালমাহীৰ সুখ-দুখৰ অংশীদাৰ হ'ল। এই কথা দীপকে প্ৰকাশ কৰিছে এনেদৰে –

> *“মই বয়সত সৰু হ'লেও মাহীদেৱে মোক যেন সমনীয়া বুলি ভাবিব ধৰিলে আৰু বহুতো ক'ব নলগীয়া কথা, বৈবাহিক জীৱনৰ নিঃসংগতাৰ কথা, মহাদেৱে তেওঁৰ প্ৰতি কৰা অন্যায় ব্যৱহাৰৰ কথা, সকলোবোৰ লুক-ঢাক নকৰাকৈ কৈ, মনৰ দুখ-বেজাৰবোৰ উজাৰি দিলে।”*[৯]

এইখিনিতে নাট্যকাৰে দীপক চৰিত্ৰটোৰ মানসিক ৰূপ এটা প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। এনেয়ে কলেজীয়া ডেকা তাতে দীপকৰ দেহত যৌৱনৰ প্ৰয়োভৰ। তেনে সন্ধিক্ষণত তেওঁ মৃণালক লগ পাইছে। ইয়াৰ আগলৈকে আন কোনো নাৰীক ইমান নিবিড়কৈ তেওঁ লগ পোৱা নাই। সেয়ে মৃণালৰ সান্নিধ্যত কিবা এক অবুজ শিহৰণে দীপকক ৰোমাঞ্চিত কৰি তুলিছে। এই কথা দীপকে স্বীকাৰ কৰিছে এনেদৰে –

> *“এইদৰে মাহীদেউৰ লগত মোৰ সমন্ধ নিবিড় হ'বলৈ ধৰে আৰু মাহীদেউৰ সান্নিধ্যত মই অনুভৱ কৰিবলৈ ধৰোঁ আগতে কেতিয়াও নোপোৱা এক আনন্দৰ সোৱাদ। এই আনন্দক যাতে মোৰ যৌৱনৰ মাদকতাই কলুষিত কৰিব নোৱাৰে তাৰ কাৰণে মই সদায়ে যত্ন কৰিছিলোঁ। আৰু মাহীদেউৰ মাতৃসুলভ মৰমেৰে মোক চিত্তৰ অসংযমী নহ'বলৈ সহায় কৰিছিল।”*[১০]

আন এঠাইত দীপকে মৃণাল মাহীক কৈছে –

> *“মৃণালমাহীৰ মৰমে মোক এনেকৈ আগুৰি ৰাখিছে যে মোৰ মনৰ কোঠালিত কোনো ছোৱালীয়েই সোমাবলৈ সুৰুঙা বিচাৰি পোৱা নাই।”*[১১]

এইটো দীপকে মৃণালমাহী আৰু হাজৰিকাৰ মনৰ সম্পৰ্কত সহায় কৰিছে। হাজৰিকা বদলি হৈ যোৱাত তেওঁলৈ চিঠি লিখিছে। ***মৃণালমাহী*** নাটকখনত দীপক আৰু বাকী দুটা পুৰুষ চৰিত্ৰৰ পৰিভ্ৰমণৰ কেন্দ্ৰীয় বিন্দু মৃণাল। এই কথা দীপকৰ সংলাপৰ মাজত প্ৰকাশ পাইছে। দীপকে মৃণালমাহীক মাকৰ দৰেই ভাল পায় আৰু শ্ৰদ্ধাও কৰে। মৃণালৰ তত্ত্বাৱধানত থাকি তেওঁ ডাক্তৰী পঢ়িছিল। সুদীৰ্ঘ ছয়টা বছৰৰ স্মৃতি দীপকৰ মনৰ মণিকোঠাত সঞ্চিত হৈ আছে। এইগৰাকী মাতৃ সদৃশ মাহীক দীপকে এদিন হেৰুৱালে। দীপকৰ মনত সন্দেহ হ'ল, মৃণালমাহীয়ে আত্মহত্যা কৰা নাই। ভুল বুজি আৰু ভুল সন্দেহ কৰি তেওঁক স্বামীয়ে হত্যা কৰিলে। কোমল মনৰ

দীপকৰ অন্তৰত এই ঘটনাই গভীৰ ট্ৰেজিডিৰ সৃষ্টি কৰিছে। নাট্যকাৰ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই দীপকৰ চৰিত্ৰটো এক বিশেষ ৰূপত অংকন কৰিছে। নাটকখনত এজন সূত্ৰধাৰৰ দৰে নাটকীয় ঘটনা দীপকে ব্যাখ্যা কৰিছে।

মৃণালমাহী নাটকখনৰ আন এটা বিশেষ চৰিত্ৰ হ'ল ভৱেশ, মৃণালৰ স্বামী। নাটকীয় ঘটনাৰ মোট সলোৱাত এই চৰিত্ৰটোৰ ভূমিকা অপৰিসীম। তেওঁ পেছাত এজন ঠিকাদাৰ। ধন-টকাৰ তেওঁৰ অভাৱ নাই। কিন্তু তেওঁৰো এটাই দুখ, তেওঁলোকৰ কোনো সন্তান নাই। নৈতিক চৰিত্ৰৰ দিশৰ পৰাও চৰিত্ৰটো বেছি উন্নত নহয়। টকা, মদ, ক্লাব এই কেইটা লৈয়ে তেওঁ অত্যন্ত ব্যস্ত। ভৱেশৰ নৈতিক চৰিত্ৰৰ স্খলনৰ বিষয়ে ভাবি চালে এটা কাৰণতে চকুত পৰে। কাৰণটো হ'ল তেওঁ পিতৃ হ'বৰ বাবে অক্ষম। কিন্তু স্বামী হিচাপে তেওঁ পত্নী আৰু নিজৰো বিভিন্ন চিকিৎসা আৰু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰোৱাইছিল। তেওঁৰ শৰীৰৰ অক্ষমতাৰ কথা কোনোদিনে পত্নীক জনোৱা নাছিল। পুৰুষ প্ৰধান সমাজখনত নাৰীক বন্ধ্যাত্বৰ অভিযোগেৰে দোষী সাব্যস্ত কৰি, পুৰুষৰ দোষৰ কথা কোনেও বিচাৰ নকৰা মানসিকতাকে নাট্যকাৰে এই চৰিত্ৰটোৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচৰা যেন লাগে। সেয়ে হয়তো ভৱেশে নিজৰ দুৰ্বলতা ঢাকিবৰ বাবে ঘৰৰ বাহিৰত বেছি সময় পাৰ কৰে, মদ খাই, ক্লাবলৈ যায়। ভৱেশৰ চৰিত্ৰটো সূক্ষ্মভাৱে পৰ্য্যবেক্ষণ কৰিলে ভাল আৰু বেয়া দুয়োটা স্বভাৱকে দেখা যায়। নাটকৰ আৰম্ভণিতে তেওঁক উদাৰ আৰু বন্ধুহিতৈষী যেন অনুভৱ হয়। কাৰণ তেওঁৰ বন্ধু-পুত্ৰ এজনক নিজৰ ঘৰতে ৰাখি পঢ়াৰ ব্যৱস্থা কৰি দিছে আৰু এইখিনি কৰিবলৈ যাওঁতে পত্নীৰ মতামতৰ ওপৰতো গুৰুত্ব দিছে। মাজে মাজে তেওঁক পত্নীৰ নিঃসংগ জীৱনৰ কথা ভবা যেনো লাগে। দীপক থকাৰ প্ৰসংগত তেওঁ মৃণালক কৈছিল –

> *"আমাৰ ঘৰখন তেনেই উদং, মাথোন তুমি, মই আৰু লগুৱাটো।*
> *দীপক থাকিলে তুমি ইটো-সিটো কৰি দিবলৈ মানুহ এটা পাবা।"*[১২]

গতানুগতিক পৰিবেশ এটাক সলনি কৰাত নাট্যকাৰে যেন ভৱেশ চৰিত্ৰটোৰ ওপৰত এটা বিশেষ দায়িত্ব অৰ্পণ কৰিছে। দীপক তেওঁলোকৰ ঘৰত থকাৰ বাবে ঘৰুৱা পৰিবেশ কিছু সলনি হৈছে মৃণালৰ বাবে। কিন্তু ভৱেশৰ চৰিত্ৰৰ বেয়া দিশটো ৰাতিৰ অন্ধকাৰত উজলি উঠিছে। ৰাতি মদ খাই মাতাল হৈ তেওঁ ঘৰলৈ উভতে আৰু উজাগৰে তেওঁলৈ বাট চাই থকা পত্নীৰ প্ৰতি অকণো সৌজন্যতা নেদেখুৱাকৈ চিঞৰ-বাখৰ কৰি বিচনালৈ যায়। আনকি তেওঁ দীপকৰ অস্তিত্বৰ কথাও পাহৰি নিজৰ নিকৃষ্ট ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰে এনেদৰে –

> *"কোন ? দীপক ? অ' মই এতিয়া তালৈ ভয় কৰি মনে মনে থাকিব*

লাগিব ? হোঃ দীপক, দীপক, হাঃ হাঃ হাঃ –”[১৩]

নিজৰ স্বাৰ্থ সিদ্ধিৰ বাবে ভৱেশে পত্নীকো হাথিয়াৰ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰে। এটা ডাঙৰ কামৰ ঠিকাৰ আশাত তেওঁ নতুনকৈ অহা চীফ্ ইঞ্জিনিয়াৰ কেশৱ হাজৰিকাক এসাজ খাবৰ কাৰণে ঘৰলৈ নিমন্ত্ৰণ কৰে। ইয়াৰ পিছত তেওঁৰ স্বাৰ্থও সিদ্ধি হয়। ইঞ্জিনিয়াৰ হাজৰিকাই তেওঁৰ ঘৰখনৰ লগত এটা সু-সম্পৰ্ক গঢ়ি তোলে। স্বভাৱত তেওঁ আছিল বৰ সৎ আৰু পোনপটীয়া। ব্যৱসায়ৰ ক্ষেত্ৰত ভৱেশে ইমান সৎ আৰু পোনপটীয়া মানুহ ভাল নাপায়। সেইজন মানুহে তেওঁৰ পত্নীৰ মন দখল কৰিব পাৰিছে বুলি ভাবি তেওঁৰ সন্দেহ হ'ল। সন্দেহ মানুহৰ ভীষণ শত্ৰু। ভৱেশৰ মন এই সন্দেহে আক্ৰান্ত কৰিলে। মৃণাল আৰু হাজৰিকাৰ মাজত গঢ় লোৱা সম্বন্ধক তেওঁ আৰম্ভণিৰ পৰাই সন্দেহৰ দৃষ্টিৰে চাইছে। কিন্তু মুকলিভাৱে তেওঁ এই কথা প্ৰকাশ কৰা নাই। ভৱেশে কোনো দিনেই মৃণালৰ মনৰ ভিতৰখন চাবলৈ যত্ন কৰা নাই। তেওঁৰ বাবে মানুহৰ মনটোতকৈ দেহটোৰ প্ৰাধান্য বেছি। বিবাহিত পুৰুষ হৈও নাৰীৰ সান্নিধ্য বিচাৰি তেওঁ নিষিদ্ধ ঠাইলৈ গৈছে। এই কথা নাটকখনত মৃণালে দীপকক কথাৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছে –

> *“মহাদেউৰ মনৰ দুৱাৰখন মোৰ বাবে যেন সদায়ে জাপ খাই থাকিল। মই যি বিচাৰোঁ তেওঁৰ পৰা আজিলৈকে নাপালোঁ। তেওঁ মানুহটোৱেই কিবা বেলেগ ধৰণৰ। মনটোৰ অস্তিত্ব যেন তেওঁ মানিব নোখোজে। দেহাটোৱেই তেওঁৰ ওচৰত আটাইতকৈ ডাঙৰ কথা। দেহাটোৰ মোহে, মই জানো তেওঁক নাযাবলগীয়া বহু ঠাইলৈকে লৈ যায়। তথাপি মই ইমান দিনে নিৰৱে সহ্য কৰি আছোঁ।”*[১৪]

নাটকখনত নাটকীয় সংঘাতে তীব্ৰতৰ ফালে গতি কৰাৰ সময়তে ভৱেশ চৰিত্ৰটোৰ মাজত আত্মদহন আৰম্ভ হৈছে। চৰিত্ৰটোৰ বাবে এই আত্মদহন অত্যন্ত স্বাভাৱিক, কাৰণ তেওঁৰ বিশ্বাসৰ ওপৰত আঘাত পৰিছে; তেওঁৰ পত্নী অন্তঃসত্ত্বা হৈছে। এই খবৰে ভৱেশৰ বিবেকক দংশন কৰিছে। মৃণালৰ গৰ্ভত থিত লোৱা এই সন্তানৰ পিতৃ কোন ? ইয়াৰ উত্তৰ বিচাৰি ভৱেশ আকৌ ডাক্তৰৰ কাষ চাপিছে। ডাক্তৰে জনালে যে তেওঁৰ সেই অক্ষমতা এতিয়াও আঁতৰা নাই। স্বাভাৱিকতে ভৱেশে হাজৰিকাকেই সন্দেহ কৰিছে। মৃণালে ভগৱানৰ নামত শপত খোৱাৰ পাছতো তেওঁৰ সন্দেহ দূৰ নহ'ল, বৰঞ্চ মৃণালৰ প্ৰতি ঘৃণা আৰু উগ্ৰ ব্যৱহাৰেৰে পৰিস্থিতিক জটিলতাৰ ফাললৈ লৈ গ'ল। তেওঁ মৃণালৰ প্ৰতি উদ্‌ভ্ৰান্ত ৰূপ ধাৰণ কৰিলে। মৃণালৰ শিৰৰ সেন্দুৰকণে তেওঁক উপহাস কৰা যেন অনুভৱ কৰি খঙত সেই সেন্দুৰো তেওঁ মোহাৰি দিলে আৰু

তীব্ৰ আক্ৰোশত হাত দুখন কঠিন কৰি মৃণালৰ ডিঙিৰ ফালে আগবঢ়াই দিলে। ভৱেশে যেন হিতাহিত জ্ঞান হেৰুৱাই পেলালে। পিছদিনা মৃণালক মৃত অৱস্থাত গা-ধোৱা ঘৰত ওলমি থকা দেখা গ'ল। বাহ্যিকভাৱে মানুহজনৰ আচৰণত পৰিৱৰ্তন নহ'ল। এজন সচেতন নাগৰিকৰ দ্বাৰে ভৱেশে পুলিচক খবৰ দিলে, পুলিচ আহিল আৰু শটো মৰণোত্তৰ পৰীক্ষাৰ বাবে লৈ গ'ল। ডাক্তৰে মৃণালৰ 'ইউটেৰাচ'ত সন্তানৰ স্থিতি বিচাৰি নাপালে। সন্দেহ, ঘৃণা আৰু তীব্ৰ উত্তেজনাই মৃণালৰ জীৱনৰ অৱসান ঘটালে।

মৃণালৰ মৃত্যুৰ বাবে ভৱেশক জগৰীয়া কৰিলেও ভৱেশৰ দ্বাৰা মৃণালৰ গাত আৰোপিত সন্দেহ, ঈৰ্ষা, ঘৃণা এইবোৰো অস্বাভাৱিক নহয়। কাৰণ, সুদীৰ্ঘ পোন্ধৰ বছৰৰ পিছত যেতিয়া তেওঁৰ পত্নী অন্তঃসত্ত্বা হ'ল তেতিয়া ভৱেশে ভাবিলে ই কেনেকৈ সম্ভৱ হ'ব। তেওঁৰ নিজৰ অক্ষমতাৰ বিষয়ে ভালকৈয়ে জ্ঞাত। তাৰেই আধাৰত মৃণালৰ জীৱনলৈ বিপৰ্যয় নামি আহে।

কেশৱ হাজৰিকা নাটকখনৰ অন্যতম পুৰুষ চৰিত্ৰ। তেওঁ সৎ চৰিত্ৰবান, ডেকা ইঞ্জিনিয়াৰ। ভৱেশৰ নিমন্ত্ৰণক্ৰমেই তেওঁৰ মৃণালহঁতৰ পৰিয়ালৰ লগত পৰিচয় হৈছে। প্ৰথম দিনাই হাজৰিকাই ভৱেশ বৰুৱাৰ পৰিয়ালৰ বহু খবৰ গম পাইছে। বৰুৱা দম্পতি সন্তানহীন। মিচেছ্ বৰুৱাৰ কোনো অৰ্গেনিক দোষ নাই। ল'ৰা-ছোৱালী নথকা উদং ঘৰখনত ভাল নলগা কাৰণে মিষ্টাৰ বৰুৱা বহু সময় ক্লাবত আৰু নিজৰ কামত বাহিৰতে থাকে। ইমানখিনি জনা আৰু মৃণালক লগ পোৱাৰ পাছত কেশৱ হাজৰিকাৰ মনত মৃণালৰ প্ৰতি সহানুভূতিৰ উদ্ৰেক হয়। সুন্দৰ, অমায়িক মৃণালৰ ব্যৱহাৰে হাজৰিকাক মুগ্ধ কৰে। ডেকা, অবিবাহিত ইঞ্জিনিয়াৰ হাজৰিকা স্বভাৱত অতি সৰল। নিজৰ প্ৰতিপত্তি সামৰ্থ থকা সত্ত্বেও তেওঁ মনে বিচৰা পাত্ৰীৰ অভাৱত সংসাৰী হোৱা নাই। কিন্তু মৃণালক যেতিয়া প্ৰথম লগ পালে তেওঁৰ মাজতেই হাজৰিকাই বিচৰা মানুহগৰাকীৰ সন্ধান পালে। হাজৰিকাৰ জীৱনত মৃণাল প্ৰথম নাৰী যি তেওঁৰ অন্তৰত প্ৰেমৰ অংকুৰ গজাবলৈ সক্ষম হৈছে। হাজৰিকাই ভালকৈ জানে মৃণাল এখন সংস্কাৰবদ্ধ সমাজৰ বোৱাৰী। সেয়ে মৃণালৰ লগত এই সমন্ধ এই জনমত সম্ভৱ নহয়। কিন্তু প্ৰথম দৰ্শনৰ প্ৰেম তেওঁ কেতিয়াও আওকাণ কৰিব নোৱাৰে। এই কথা তেওঁ মৃণালৰ আগত ব্যক্ত কৰিছে আওপকীয়াকৈ এইদৰে –

> *"প্ৰথম দৃষ্টিতে যি প্ৰেমৰ সন্ধান মই পাইছোঁ তাক উপেক্ষা যে কৰা নাই বৰং মোৰ জীৱনৰ পৰম সম্পদ বুলি আদৰিহে লৈছো।"*[১৫]

হাজৰিকাই প্ৰথম দৃষ্টিতে মৃণালক ভাল পাই পেলাইছে। তেওঁৰ মনৰ মাজত মৃণালক আলফুলে ঠাই দিছে। এই কথা প্ৰকাশ কৰিবলৈকে হাজৰিকাই প্ৰথমে নিজক

আৰু পাছত মৃণালকো মানসিকভাৱে প্ৰস্তুত কৰি লৈ মনৰ কথা প্ৰকাশ কৰিছে এনেদৰে -

> *"মৃণাল, তোমাক দেখাৰ দিনৰে পৰা মই যেন তোমাকেই ভালপাই পেলাইছোঁ। মই জানো এই ভালপোৱা আমাৰ জীৱনত কেতিয়াও সাৰ্থক হৈ নুঠে, তথাপি এই ভালপোৱাৰ কথা কেতিয়াও পাহৰিব নোৱাৰিম।"*[১৬]

হাজৰিকাৰ কথা শুনি মৃণাল দুৰ্বল হৈ পৰে। নিজৰ মনটোৰ ওপৰত তেওঁৰ সন্দেহ হয়। সেই মুহূৰ্তত হাজৰিকাই মৃণালক দৃঢ় হ'বলৈ কয় আৰু তেওঁলোকৰ জীৱনলৈ অহা এই মধুৰ মুহূৰ্তৰ বাবে ভগৱানৰ প্ৰতি কৃতজ্ঞহে হ'বলৈ কয়। হাজৰিকাই জানে তেওঁলোকৰ এই মনৰ সম্বন্ধৰ সামাজিক স্বীকৃতি নাই। মৃণাল, ভবেশ বৰুৱাৰ বিবাহিতা পত্নী। সেয়ে স্বামীৰ কৰ্তব্যৰ প্ৰতি মৃণালে যাতে ত্ৰুটি নকৰে, হাজৰিকাই তাৰ প্ৰতিও তেওঁক সচেতন হ'বলৈ কয়। আৰু বৰুৱাৰ প্ৰতি তেওঁ নিজেও কোনো অন্যায় কৰিবলৈ নিবিচাৰে। হাজৰিকাই বৰুৱাক প্ৰতিদ্বন্দ্বী বুলি ভবা নাই। মৃণালৰ চৰিত্ৰক সমাজে সমালোচনা কৰা, বেয়া বুলি কোৱা এইবোৰো হাজৰিকাই সহ্য কৰিব নোৱাৰে। তেওঁৰ হৃদয়ত প্ৰথম অংকুৰিত হোৱা প্ৰেমৰ অনুভূতিক শাশ্বত ৰূপ দিবলৈ জীৱনৰ কঠোৰ সিদ্ধান্তৰ কথা মৃণালক জনাইছে - তেওঁ বিয়া নকৰায়। প্ৰেম সম্পৰ্কে হাজৰিকাৰ দৃষ্টিভংগী বহুত ওপৰত। তেওঁ ভাবে -

> *"মানুহৰ দেহ সৰ্বস্ব নহয়। দেহটোৱেই মানুহৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ কথা নহয়। মানুহৰ মন বোলা বস্তু এটাও আছে। অকল দেহাৰ ক্ষুধা আঁতৰালেই মনটো সকলো সময়তে পৰিতৃপ্ত নহয়। অথচ, মনটো যদি পৰিতৃপ্ত হয় তেতিয়া বহু সময়ত দৈহিক ক্ষুধা অবাস্তৱ যেন লাগে।"*[১৭]

হাজৰিকাই মৃণালক জীৱনৰ প্ৰতি মোহ জন্মাওঁতেই নাট্যকাৰে তেওঁক দৃশ্যপটৰ পৰা আঁতৰাই পঠাব বিচাৰিছে। ইয়াৰ পাছতে হাজৰিকা নগাঁৱলৈ বদলি হৈ গৈছে, কিন্তু মৃণালক প্ৰতিশ্ৰুতি দি গৈছে যে, মৃণালৰ চিন্তাত তেওঁ সদায়ে ধৰা দিব। হাজৰিকা নথকাৰ সময়খিনিত মৃণালৰ সংসাৰলৈ আনন্দ আৰু সংঘাত দুয়োটাৰে আগমন ঘটিছে। সম্পূৰ্ণ আঢ়ৈ মাহৰ পাছত হাজৰিকা মৃণালৰ ঘৰলৈ আহি গম পাইছে মৃণাল সন্তান সম্ভৱা। এই খবৰে তেওঁক অত্যন্ত সুখী কৰিছে। মৃণালে হাজৰিকাৰ কথা প্ৰত্যেক মুহূৰ্ততে ভাবি থাকে বুলি কোৱাত হাজৰিকাই মৃণালক কয় -

> *"সেয়ে এই সময়ত মোৰ কথা বেছিকৈ নাভাবি বৰুৱাৰ কথাহে ভবা*

*উচিত। ভাবী সন্তানৰ দেউতাক হিচাপে এইখিনি তেওঁৰ প্ৰাপ্য।”*১৮

ভবেশ বৰুৱাৰ সন্তানহীন সংসাৰখনলৈ এটা সন্তান আহিব, বৰুৱাৰ দুখ পাতলিব, মৃণালো সুখী হ'ব – এইখিনি আশা কৰি আৰু দীপকক খবৰ-বাতৰি জনাবলৈ কৈ হাজৰিকা পুনৰ নিজৰ কৰ্মস্থানলৈ উলটি গৈছে। নাট্যকাৰে বৰ কৌশলেৰে হাজৰিকাক আঁতৰাই পঠাইছে ভৱিষ্যতৰ ট্ৰেজিক পটভূমিৰ পৰা। নাটকখনৰ চৰিত্ৰৰ সংখ্যা সীমিত হ'লেও কাহিনী প্ৰকাশত বাধা অহা নাই। প্ৰতিটো চৰিত্ৰই সক্ৰিয়। প্ৰত্যেকটো চৰিত্ৰই বেলেগ বেলেগ স্বভাৱৰ। ভবেশ প্ৰয়োজনতকৈ বেছি বস্তুবাদী। নাটকখনৰ ঘোষকৰূপী চৰিত্ৰ দীপক চিকিৎসা বিজ্ঞানৰ ছাত্ৰ হ'লেও তেওঁ যথেষ্ট আবেগিক। কেশৱ হাজৰিকাৰ চৰিত্ৰটো নিৰ্মল আৰু সৎ। অবাঞ্ছিত লালসা চৰিত্ৰটোৰ মুঠেই নাই। মৃণাল দূৰদৰ্শী আৰু যুক্তিবাদী হ'লেও মৰম-আবেগৰ ওচৰত ঠুনুকা। অৱশ্যে নাৰীৰ মৰ্যাদা তেওঁ হেৰুওৱা নাই। তথাপিও তেওঁ স্বামীৰ সন্দেহৰ বলি হৈছে।

মৃণালমাহী নাটকখনত কোনো খুহুতীয়া চৰিত্ৰ নাই, সেইবাবে নাটকখনত হাস্যৰসৰ প্ৰকাশ হোৱা নাই। নাটকৰ মাজত পোনপটীয়াকৈ গীতৰ সংযোগ কৰা নাই; কিন্তু পৰিবেশক অধিক সজীৱ কৰিবলৈ প্ৰয়োজন সাপেক্ষে আৱহ সংগীত ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিব বুলি নাট্যকাৰে নিৰ্দেশনা দিছে।

মৃণালমাহী নাটকখনৰ সংলাপৰ দিশটো বিচাৰ কৰিলে দেখা যায়, ইয়াত দীঘল আৰু চুটি দুয়ো ধৰণৰ সংলাপ ব্যৱহাৰ হৈছে। দীপকৰ সংলাপবোৰ প্ৰায়ে দীঘলীয়া। তেওঁ কাহিনীটো বৰ্ণনা কৰা বাবে সংলাপবোৰ বৰ্ণনাধৰ্মী হৈছে। সংলাপৰ মাজেদিয়েই চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিত্ব ফুটি উঠিছে। পাতলীয়া ধৰণৰ সংলাপ নাটকখনত প্ৰয়োগ কৰা হোৱা নাই। মৃণাল, হাজৰিকা আৰু দীপকৰ সংলাপৰ গভীৰতা যথেষ্ট। ভবেশৰ সংলাপো টুলুঙা নহয়। তথাপি এজন মদাহী ব্যক্তিৰ সংলাপৰ যি মাত্ৰা হ'ব লাগে তেনে দুই-এটা সংলাপ চৰিত্ৰটোৰ মুখত দিয়া হৈছে চৰিত্ৰটোৰ বৈচিত্ৰ্য বঢ়াবলৈ। যেনে –

> *“এই চিনেমাবোৰ চাই মোৰ ভালেই নালাগে বুইছা। বন্ধ ঘৰটোত ইমানবোৰ মানুহৰ মাজত থাকিলে উশাহ নোপোৱা হওঁ। তাতে সেই পৰ্দাৰ ছোৱালীবোৰ কিমান চাবা ? খামোচ মাৰি ধৰিব পৰা হ'লেও এটা কথা আছিল। আৰু তুমি কি কৈছা ? অসমীয়া চিনেমা ? ৰাম ৰাম ! সেইবোৰ কেনেকৈ চাবা ? না আছে নাচ-গান, না আছে চেক্স এপীল।”*১৯

মৃণালমাহী নাটকখনৰ কাহিনী অগতানুগতিক। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই *অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত* *মৃণালমাহী* নাটকখনে কাহিনীৰ ফালৰ পৰা অভিনৱত্ব দাবী কৰিব পাৰে বুলি মন্তব্য কৰিছে। মুঠতে নাটকখনিত নাট্যকাৰে নাৰীৰ মনস্তত্ত্বৰ দিশটোক অধিক গুৰুত্ব দিয়াৰ লগতে প্ৰেমৰ মহত্ত্বম ৰূপটোক প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচাৰিছে। নাটকখনৰ সম্পৰ্কে নাট্যকাৰে নিজে মত আগবঢ়াইছে এনেদৰে –

> *"আমি আমাৰ মৃণালমাহী নাটকখনত মনস্তাত্ত্বিক ফ্ৰয়দৰ চিন্তাধাৰাৰ আশ্ৰয় লৈ চাইক'পেথ'লজিকেল কাহিনীৰ যোগে আধুনিক ট্ৰেজিডি ৰচনা কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছোঁ।"*[২০]

মৃণালমাহী নাটকখনৰ আৰম্ভণি কৰিছে দীপকে অতি আকস্মিকতাৰে আৰু নাটকৰ সমাপ্তি ঘটিছে দীপকৰ উক্তিৰ মাজেৰে ৰহস্যময়তা তথা কৰুণতাৰে। মুঠতে, নিঃসংগতা, বেদনা, প্ৰেম, সন্দেহ আৰু কাৰুণ্যৰে পৰিপূৰ্ণ *মৃণালমাহী* এখন অনন্য-সুন্দৰ নাটক।

নায়িকা নাট্যকাৰ

নিজৰ দুখন একাংকিকা *শাশ্বতী* (১৯৬৪) আৰু *ভাস্বতী* (১৯৬৪)ৰ কাহিনী দুভাগ একেটা সূত্ৰতে গাঁথি দি 'নাট্যকাৰ' চৰিত্ৰ এটা সৃষ্টি কৰি এক অভিনৱ আংগিকেৰে নাট্যকাৰে এই নাটকখন ৰচনা কৰিছে। দুখন স্বতন্ত্ৰ নাটকক একেলগ কৰাৰ অন্তৰালত থকা উদ্দেশ্যৰ কথা নাট্যকাৰ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই প্ৰকাশ কৰিছে এনেদৰে –

> *"১৯৭৫ চনৰ জুন মাহৰ কোনোবা এটা দিনত সু-সাহিত্যিকা সুচিব্ৰতা ৰায়চৌধুৰীৰ পৰা এটা অনুৰোধ আহিল আমাৰ নাট্যগোষ্ঠী 'শৌভিকে' যুৱছাত্ৰ সন্থাৰ সাহায্যাৰ্থে এখন নাট মঞ্চস্থ কৰিব লাগে। আন্তৰ্জাতিক মহিলা বৰ্ষৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত আৰু বিশেষকৈ সন্থাটো মহিলা কৰ্মীৰ সৈতে পোনপটীয়াকৈ জড়িত কাৰণে আমি ভাবিলো নাৰীৰ দুটা ৰূপ দাঙি ধৰা মোৰ একাংকিকা দুখন শাশ্বতী আৰু ভাস্বতী-কে মঞ্চস্থ কৰা যাওক।"*

নাটকখন প্ৰথম মঞ্চস্থ কৰোঁতে নাম আছিল *দুইধাৰা*। কিন্তু মঞ্চস্থ কৰাৰ পিছত ভাস্বতী আৰু নাট্যকাৰ এই দুটা চৰিত্ৰই বেছিকৈ প্ৰাধান্য পোৱা যেন অনুমান কৰি *নায়িকা-নাট্যকাৰ* বুলি নামকৰণ কৰা হয়। ইয়াৰ কাহিনী নিৰ্মাণ কৰা হৈছে বিবাহ আৰু বৈবাহিক জীৱন সম্পৰ্কে সম্পূৰ্ণ বিপৰীত ধাৰণা কৰা দুগৰাকী নাৰীৰ সমান্তৰাল কাহিনীৰ যোগেদি। দুয়োগৰাকী নাৰীৰ বিবাহ, স্বামী আৰু সংসাৰ সম্পৰ্কে দৃষ্টিভংগী বেলেগ বেলেগ।

নায়িকা নাট্যকাৰ নাটকখনৰ পটভূমি মনস্তাত্ত্বিক। নাটকখনৰ কলা-কৌশল অভিনৱ। নাটকখনৰ কথাবস্তুৰ মূলতে আছে দুটা ভিন্নমুখী নাৰী চৰিত্ৰ। বিপৰীতমুখী চিন্তাধাৰাৰ বাহক নাৰী চৰিত্ৰ দুটা হ'ল শাশ্বতী আৰু ভাস্বতী। প্ৰাচীন পৰম্পৰা আৰু আধুনিক চিন্তাধাৰাৰ টনা-আঁজোৰাত সৃষ্ট পৃথক দুটা মানসিক অৱস্থিতিৰ প্ৰকাশ এই দুটা নাৰী চৰিত্ৰ। শাশ্বতী ভাৰতীয় নাৰীৰ প্ৰতিভূ। তেওঁ প্ৰাচীন মূল্যবোধৰ ওপৰত আস্থাশীল। ব্যক্তিগত সুখৰ বাবে তেওঁ পৰম্পৰাগতভাৱে চলি অহা সনাতন ৰীতি-নীতি আৰু মূল্যবোধক ত্যাগ কৰি নতুন যুক্তি বা দৃষ্টিভংগী মানি ল'বলৈ মানসিকভাৱে প্ৰস্তুত নহয়। আনহাতে ভাস্বতী শিক্ষাৰ নতুন পোহৰত যুক্তি বিশ্লেষণৰে পৰম্পৰাৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ আৰম্ভ কৰিব পৰা এগৰাকী অসাধাৰণ নাৰী। দুয়োগৰাকী নাৰীয়েই বিবাহিতা আৰু দুয়োগৰাকীয়েই নিজৰ দেউতাকৰ ঘৰত থাকে। কিন্তু বিবাহ, সংসাৰ আৰু স্বামী সম্পৰ্কে দুয়োগৰাকীৰে দৃষ্টিভংগী পৃথক। নাটকখনৰ মূল ঘটনা ভাস্বতীৰ জীৱনক লৈহে, ভাস্বতীৰ ঘটনাৰ প্ৰসংগক্ৰমেহে শাশ্বতীৰ ঘটনাটো পশ্চাৎ অৱলোকন পদ্ধতিৰে দাঙি ধৰা হৈছে। ভাস্বতী আৰু শাশ্বতী দুয়োগৰাকী শিক্ষিত নাৰী। ভাস্বতী সৰুতে বিয়া হৈছিল গাঁৱৰ বিমলৰ লগত। সমাজৰ নিয়ম অনুসৰি সৰুতে বিয়া হ'লেও ভাস্বতী দেউতাকৰ ঘৰতে আছিল। কাৰণ, সেই সময়ত বিমলে পঢ়ি আছিল আৰু সংসাৰ চলাব পৰাকৈ উপাৰ্জনক্ষম নাছিল। ভাস্বতীৰ মাকে বিমলক পচন্দও কৰা নাছিল। কাৰণ, বিমল গাঁৱৰ ল'ৰা আছিল। ভাস্বতী নগৰীয়া পৰিৱেশত ডাঙৰ হৈছে, সেয়ে তাই অসুবিধা পাব বুলি মাকে ভাবিছিল। ভাস্বতীয়ে দেউতাকৰ ঘৰতে থাকি পঢ়া-শুনা কৰি এম. এ. ডিগ্ৰী ল'লে আৰু ডক্টৰেট ডিগ্ৰীও কৰিলে। ভাস্বতীয়ে পঢ়া-শুনা কৰাৰ সময়তে বিমলৰ টি. বি. বেমাৰ হ'ল। তাই ডাঙৰ হ'ল যদিও মাকে ভাস্বতীক জোঁৱায়েকৰ ঘৰলৈ পঠোৱাৰ কথা সমূলি নাভাবিলে আৰু বিমলৰ বেমাৰ হোৱাৰ পাছত তেওঁ এই কথা সমূলি ভাবিবলৈ ভাল নাপালে। আনকি বিমল আহিলেও ভাস্বতীৰ পিতৃ-মাতৃয়ে তেওঁলোকক নিবিড়ভাৱে কথা পাতিবলৈকো অলপ সুযোগ নিদিয়ে। লাহে লাহে ভাস্বতী আৰু বিমলৰ মাজত ব্যৱধান বাঢ়িল। ভাস্বতী মহাবিদ্যালয়, বিশ্ববিদ্যালয়ত পঢ়িবলৈ গ'ল। লগৰ ল'ৰা বন্ধুৰ লগত তাই মুক্ত মনে ফুৰা-চকা, নাচ-গান কৰাৰ সুযোগ পালে। অনুপ চলিহা নামৰ সহপাঠী এজনৰ লগত তাই অবাধ মিলা-মিচা কৰিবলৈ ধৰিলে। এই কথা মহাবিদ্যালয়ৰ সকলোৰে মুখে মুখে আলোচিত হ'বলৈ ধৰিলে। ভাস্বতীৰ স্বামী বিমলৰ কাণতো এই কথা পৰিলগৈ। তেওঁ ভাস্বতীক নিজৰ ঘৰলৈ লৈ যাবলৈ আহিল কিন্তু, এইবাৰো ভাস্বতীৰ পৰিয়ালে তাইক নপঠালে। ভাস্বতীৰ হৃদয়ত অনুপ চলিহাই জীৱনৰ মদিৰা ঢালি দিলে। কিন্তু সেই

সম্বন্ধও দীৰ্ঘদিনীয়া নহ'ল। কাৰণ, ভাস্বতীৰ কাষলৈ আহিল তৃতীয়জন পুৰুষ হিমাংশু শইকীয়া। সমাজৰ ৰীতি-নীতি আৰু পৰম্পৰাই বিদ্ৰোহী কৰি তোলা ভাস্বতীৰ জীৱনটোলৈ ভাল লগা মুহূৰ্তও আহিছিল, যেতিয়া তাই অনুপ চলিহাক লগ পাইছিল। এই কথা ভাস্বতীয়ে স্বীকাৰ কৰিছে এনেদৰে –

> *"মোৰ যে এখন হিয়া আছে, মোৰ অন্তৰতো যে কোমল অনুভূতি আছে, সেই কথা মই উপলব্ধি কৰিছিলোঁ অনুপ চলিহাৰ সান্নিধ্যলৈ আহি। কিন্তু হিমাংশুৰ প্ৰতি গঢ়ি উঠা আকৰ্ষণৰ গভীৰতাই মোক একেবাৰে অভিভূত কৰি পেলাইছে।"*[২১]

হিমাংশু শইকীয়া আৰু ভাস্বতী দুয়ো একেলগে কলেজত চাকৰি কৰে; দুয়ো একেলগে গৱেষণা কৰি ডক্টৰেট ডিগ্ৰীও লৈছে। সেয়ে পৰস্পৰে পৰস্পৰক ওচৰৰ পৰাই বুজি পাবলৈ সক্ষম হৈছে। ভাস্বতীয়ে হিমাংশুৰ মাজত এজন সংস্কৃতিবান পুৰুষৰ সন্ধান পাইছে। ইয়াৰ বিপৰীতে বিমলৰ প্ৰতি তেওঁৰ কোনো আকৰ্ষণ নাই। হতভগীয়া বিমলে নিজৰ বিবাহিতা পত্নীৰ মন জয় কৰিব নোৱাৰিলে। অনুপ চলিহাৰ লগত হলি-গলি কৰাৰ সময়ত বিমল ঈৰ্ষান্বিত হৈছিল, কিন্তু এই কথা এবাৰো ভাস্বতীক তেওঁ সোধা নাছিল। মাথো এদিন ভাস্বতীৰ ঘৰত অকলশৰীয়া মুহূৰ্তত বিমলে ভাস্বতীৰ হাতত থাপ মাৰি ধৰিছিল আৰু নিজৰ অধিকাৰ সাব্যস্ত কৰিবলৈ বিমলে ভাস্বতীক কৈছিল –

> *"এৰিম ? ইমান সহজে এৰি দিবলৈ ধৰা নাই। পাহৰি নাযাবা মই তোমাৰ স্বামী। তোমাৰ মনটোৰ ওপৰত অধিকাৰ নাথাকিলেও সমাজে তোমাৰ দেহাটোৰ ওপৰত মোৰ অধিকাৰৰ স্বীকৃতি দিছে আৰু সেই অধিকাৰৰ বলতে ……। ………… যদি উৰ্বৰা ভূমিত শস্যৰ বীজ ছটিয়াই দিওঁ, যদি দিব পাৰোঁ তেন্তে তেন্তে ……।"*[২২]

বিমল পৰাজিত হ'ল। এই কাৰ্যই ভাস্বতীক বিমলৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ বহুত কমালে। বিমলে বিধবা মাকৰ ইচ্ছাক বাস্তৱ ৰূপ দিবলৈ আন কন্যাক বিয়া কৰালে। কাৰণ ভাস্বতীৰ পৰিয়াল আৰু ভাস্বতীয়েও বিমল আৰু তেওঁৰ পৰিয়ালৰ ইচ্ছাৰ কথা নাভাবিলে। বিমলৰ বিয়াৰ পিছত ভাস্বতীয়ে হিমাংশু শইকীয়াক জীৱন লগৰী হিচাপে গ্ৰহণ কৰাৰ সিদ্ধান্ত ল'লে। এই সিদ্ধান্তই ভাস্বতীৰ পৰিয়ালক জোকাৰি গ'ল। কাৰণ ভাস্বতীয়ে স্বামী জীয়াই থাকোঁতেই দ্বিতীয় বিবাহ কৰাবলৈ সিদ্ধান্ত ল'লে।

নায়িকা নাট্যকাৰ নাটকখনৰ কাহিনী যিহেতু নাট্যকাৰ চৰিত্ৰৰ মনৰ জগতখনত সংঘটিত হৈছে। ভাস্বতীয়ে যেতিয়া পৰম্পৰা আৰু সমাজৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ ঘোষণা

শাশ্বতীৰ কথা অৱগত কৰিছে। শাশ্বতী শিক্ষিতা আৰু কল্যাণময়ী নাৰী। তেওঁ নিজৰ সুখৰ বাবে সমাজ অসুখী হোৱাতো নিবিচাৰে, প্ৰমূল্যবোধক তেওঁ কোনো কাৰণে অৱমাননা নকৰে। কিয়নো, তেওঁৰ মানসিক চৈতন্যত এই পৰম্পৰা আৰু সামাজিক প্ৰমূল্যই এখন মজবুত প্ৰাচীৰ নিৰ্মাণ কৰি থৈছে। হোমৰ পবিত্ৰ অগ্নিক সাক্ষী কৰি প্ৰতিশ্ৰুতিবদ্ধ হোৱা পতিৰ লগত পত্নীৰ চিৰন্তন সম্পৰ্কৰ সামাজিক দায়বদ্ধতা সম্পৰ্কে শাশ্বতী সচেতন। শাশ্বতী পত্নী আৰু মাতৃ। স্বামীৰ অসহায় মুহূৰ্তত অথবা মানসিকস্তৰে বিকাৰগস্ত স্বামীক পৰিত্যাগ কৰি দ্বিতীয় এজন পুৰুষক স্বামী ৰূপে শাশ্বতীয়ে বৰণ নকৰে। সুখে-দুখে, বিপদে সম্পদে তেওঁ স্বামীৰ লগতে থাকিব। এয়ে শাশ্বতীৰ সিদ্ধান্ত। এইখিনি ঘটনাকে নাট্যকাৰ চৰিত্ৰটোৱে আঁত ধৰি নাটকীয় কাহিনী আগবঢ়াই নিছে। চমুকৈ নাটখনৰ কাহিনীটো ইমানেই।

মনস্তাত্ত্বিক পটভূমিত অভিনৱ কলা-কৌশল প্ৰয়োগ কৰি সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই এই নাটকখন ৰচনা কৰিছে। নাটকখনত দুটা স্বতন্ত্ৰ কাহিনী আছে, দুগৰাকী শিক্ষিতা নাৰীক কেন্দ্ৰ কৰি। কিন্তু দুটাকৈ কাহিনী থকা এই নাটকখনত কোনো অংক বা দৃশ্য বিভাজন নাই। এখন সম্পূৰ্ণ বা পূৰ্ণাংগ নাটকত থাকিব লগা সকলো লক্ষণ থকা সত্বেও ইয়াত কাহিনীৰ বিকাশ, বিস্তাৰ আৰু পৰিণতিৰ বাবে দৃশ্য বিভাজন কৰা হোৱা নাই। নাট্যকাৰে কাহিনীৰ বিকাশৰ বাবে নিজৰ মনৰ জগতখনতে মঞ্চৰ পৰিকল্পনা কৰিছে, যিটো চৰিত্ৰৰ প্ৰয়োজনবোধ কৰিছে তাকে উপস্থাপন কৰিছে। মঞ্চৰ বিশেষ কোনো দৃশ্যসজ্জা নাই, পোহৰৰ মণ্ডল সৃষ্টি কৰি নাট্যকাৰে চৰিত্ৰবোৰ অৱতীৰ্ণ কৰোৱাইছে আৰু প্ৰয়োজন অনুসৰি ফ্লেচ্‌বেক পদ্ধতি প্ৰয়োগ কৰিছে। নাটকখনৰ এক অবিচ্ছেদ্য অংগ হ'ল নাট্যকাৰ চৰিত্ৰটো।

নাটকখনৰ ভাস্বতীৰ লগত জড়িত থকা কাহিনীটোৰ প্ৰায়খিনি চৰিত্ৰই 'নাট্যকাৰ' চৰিত্ৰটোৰ আগত স্বীকাৰোক্তি দিছে। এনে লাগে যেন এটা জটিল ঘটনাৰ বিচাৰ আদালতৰ বিচাৰকৰ সন্মুখত চলি আছে আৰু প্ৰতিজন আচামীয়ে বিচাৰৰ কাঠগড়াত থিয় হৈ জবানবন্দী দিছে। বিচাৰকৰ আসনত বহি নাট্যকাৰে নাটকীয় সমস্ত ঘটনা বিশ্লেষণ কৰিছে। স্বৰূপাৰ্থত *নায়িকা নাট্যকাৰ* নাটকখনত মানুহৰ মনোজগতৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ জটিল ৰূপ এটা প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে। সত্য, আদৰ্শ আৰু মানুহৰ মানসিক স্থিতিৰ এটি অমীমাংসিত সমস্যাক নাট্যকাৰ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই কলাত্মক ৰূপেৰে প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে।

গোচৰীয়া আৰু পদকীয়াৰ জয়-পৰাজয় নিৰ্ণয় কৰে বিচাৰপতিয়ে। আমাৰ নাটকত প্ৰায়খিনি চৰিত্ৰই নাট্যকাৰৰ আগত স্বীকাৰোক্তি দিয়াৰ পিছতো তেওঁ এটা স্থিৰ

সিদ্ধান্ত দিব নোৱাৰিলে। শেষত তেওঁ হিমাংশু আৰু ভাস্বতীৰ সিদ্ধান্তকে সত্য বুলি মানি লয়। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ এইখন নাটকত আধুনিক নাটকৰ এগৰাকী গুৰু লুইগি পিৰাণ্ডেলৰ ***নাট্যকাৰৰ সন্ধানত ছটা চৰিত্ৰ* (*Six Characters in search of an Author*)** নাটকখনৰ প্ৰভাৱ থকা যেন লাগে। ইয়াত নাট্যকাৰে মনৰ ভিতৰত ক্ৰিয়া কৰি থকা ভিন্ন সমস্যাবোৰ চৰিত্ৰৰ মাধ্যমেদি ব্যক্ত কৰিবলৈ বিচাৰিছে। সেয়ে তেওঁ বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ অন্বেষণ কৰিছে। নাট্যকাৰে মানুহৰ মনৰ জটিল অৱস্থাৰ অনুসন্ধান কৰিবলৈ গৈ এটা সত্যত উপনীত হৈছে যে, দ্বন্দ্ব আৰু সংঘাতৰ মাজেদিয়েই সত্য উজলি উঠে। এই কথা তেওঁ ব্যক্ত কৰিছে এনেদৰে –

> *"সংঘাত ? হয়তো হয়। সংঘাতৰ মাজেৰেইতো হয় নাটকৰ সৃষ্টি, দ্বন্দ্বৰ মাজেৰেইতো হয় নতুন সত্যৰ উদ্দীপন। আজি মই উপলব্ধি কৰিছোঁ, ভাস্বতী আৰু মোৰ, নায়িকা আৰু নাট্যকাৰৰ সম্বন্ধ যেন এই সত্য উদ্দীপনে আৰু নিবিড় কৰি তুলিছে। ই যেন মোৰ চিন্তাধাৰাত অভিনৱত্বৰ বোল সানি দিয়ে। মই তেওঁলোকক জনাইছো অভিনন্দন। তেওঁলোকৰ প্ৰেম হওক অম্লান, হওক সুন্দৰ।"*[২৩]

নায়িকা নাট্যকাৰ নাটকখনত সৰু বৰ মিলাই চৈধ্যটা চৰিত্ৰ আছে। সেইকেইটা হ'ল – ভাস্বতী, ভাস্বতীৰ মাক, দেউতাক, বিমল, নাট্যকাৰ, হিমাংশু, অনুপ চলিহা, শাশ্বতী, বিভূতি বৰুৱা, চলিহা, ৰমণীৰঞ্জন, ৰেৱতী, বাণী আৰু নিৰু। চৰিত্ৰৰ সন্ধান কৰা 'নাট্যকাৰে' বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ জটিল মনঃসমীক্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। প্ৰথমে তেওঁ 'ভাস্বতী' নামৰ অসাধাৰণ ছোৱালীজনীৰ অন্তঃজগতখনত ভুমুকি মাৰিছে। যিজনী ছোৱালীয়ে পুৰাতন আৰু নতুন এই দুয়োটা ধ্যান-ধাৰণাৰ সন্ধিক্ষণত আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ নিজৰ লগতে সংগ্ৰাম কৰিছে সেই ভাস্বতীয়েই নাটকখনৰ নায়িকা। নাটকখনৰ অন্যতম চৰিত্ৰ 'নাট্যকাৰ'ৰ মতে ভাস্বতী সাধাৰণ নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম, অসাধাৰণ। কাৰণ, ভাস্বতীৰ দৰে বুদ্ধিমতী ছোৱালী আমাৰ সমাজত পোৱা টান। নাট্যকাৰে এই চৰিত্ৰটো অংকন কৰিছে ভাৰতীয় পৰম্পৰাগত আদৰ্শ আৰু পুৰুষপ্ৰধান সমাজখনৰ প্ৰতি বীতশ্ৰদ্ধ এগৰাকী বিদ্ৰোহীনী নাৰী ৰূপে। ভাস্বতী বিদ্ৰোহী হোৱাৰ মূলতে আছে পৰম্পৰাগত সমাজখনে কৰা প্ৰবঞ্চনা। কাৰণ সমাজৰ নিয়ম অনুসৰি এইগৰাকী ছোৱালীক শৈশৱ-কৈশোৰৰ দোমোজাত মাত্ৰ ১১ বছৰ বয়সতে বিয়া দিছিল। সৰু হৈ থকাৰ কাৰণে, লগতে মাকৰ জোঁৱাই ল'ৰা পচন্দ নোহোৱাৰ বাবেও ভাস্বতীক তেওঁলোকে ঘৰতে ৰাখিছিল। দেউতাকে ভাস্বতীক পঢ়াৰ সুবিধা কৰি দিছিল। শৈশৱতে হোৱা এই বিবাহ-বন্ধনে তাইক কিছু বিদ্ৰোহী কৰিছিল গোপনভাৱে। অলপ বুজা হোৱাৰ বয়সতে

স্বামী বিমলৰ প্ৰতি তাই কোনো আকৰ্ষণ অনুভৱ নকৰিলে। ইয়াৰ মূলতে বিমলৰ প্ৰতি ভাস্বতীৰ ঘৰখনৰ অৱহেলা। কাৰণ, বিমল ভাস্বতীহঁতৰ ঘৰলৈ আহিলেও বিভিন্ন অজুহাতত তেওঁলোকক নিবিড়ভাৱে লগ পাবলৈ বা কথা পাতিবলৈ দিয়া হোৱা নাছিল। মাক-দেউতাকৰ বিমলৰ প্ৰতি থকা অৱহেলাৰ কাৰণেও ভাস্বতীৰ মনতো বিমলৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ নাছিল। জোঁৱাই উপাৰ্জনক্ষম নোহোৱাৰ বাবেও ভাস্বতীক নিবলৈ অহা সত্ত্বেও বিমলৰ লগত পঠোৱা নাছিল পৰিয়ালে। এনেদৰে ভাস্বতী আৰু বিমলৰ মাজত দূৰত্ব বাঢ়ি গৈছিল আৰু পিছত বিমল টি. বি. ৰোগত আক্ৰান্ত হৈছিল। গতিকে ভাস্বতী স্বামীৰ গৃহলৈ যোৱাৰ পথো এদিন বন্ধ হৈ গৈছিল।

আনহাতে ভাস্বতী উচ্চ শিক্ষাৰে শিক্ষিতা হৈ বিশ্ববিদ্যালয়ৰ এম. এ. আৰু ডক্টৰেট ডিগ্ৰীও লাভ কৰিছে। সকতেই সাতামপুৰুষীয়া ৰীতিৰে বন্দী কৰি থোৱা ছোৱালীজনী ভিতৰি ভিতৰি ইমানেই জেদী হৈ পৰিছিল যে, তাই ছোৱালী মানুহে স্বাভাৱিকতে নকৰা কামবোৰ, যেনে – ঘোঁৰাত উঠা, চাইকেল, মটৰ আনকি এৰোপ্লেন চলোৱা কামবোৰো কৰিছিল। সহপাঠী বন্ধু অনুপৰ লগত একেলগে নাচিছিল, গাইছিল। অনুপৰ সান্নিধ্যই ভিতৰি ভিতৰি ক্ষোভত উতলি থকা ছোৱালীজনীক এটা পৰিৱৰ্তন আনি দিছিল। এই কথা ভাস্বতীয়ে স্বীকাৰ কৰিছে এনে ধৰণে –

> *"মোৰ যে এখন হিয়া আছে, মোৰ অন্তৰতো যে কোমল অনুভূতি আছে, সেই কথা মই উপলব্ধি কৰিছিলো অনুপ চলিহাৰ সান্নিধ্যলৈ আহি।"*[২৪]

জীৱনৰ অৰ্থ বুজি পাবলৈ ভাস্বতীয়ে অৱকাশ পালে। যি বিবাহ-বন্ধনে ভাস্বতীক পুৰুষপ্ৰধান সমাজখনৰ প্ৰতি ঘৃণাৰ ভাব অন্তৰত সৃষ্টি কৰিছিল, সেইখন সমাজৰে আন দুজন পুৰুষ অনুপ আৰু হিমাংশুৰ সান্নিধ্যই তাইৰ জীৱনৰ মাদকতা ভৰাই তুলিলে। উচ্চ শিক্ষাৰে শিক্ষিতা ভাস্বতীয়ে যুক্তিৰ পোহৰত কথাবোৰ জুকিয়াই চাই সিদ্ধান্ত ল'লে সমাজৰ বিৰুদ্ধে থোজ দিয়াৰ। সেয়ে মনৰ খবৰ ল'বলৈ অহা 'নাট্যকাৰ'ক তাই মন্তব্য কৰিছে এনেদৰে –

> *"মোৰ মনটোৱে যি বিচাৰে, অৱস্থাই মোক যি পথ অনুসৰণ কৰিবলৈ বাধ্য কৰাইছে, বিবেক বুদ্ধিয়ে যিটো কৰিবলৈ সকীয়াই দিছে, সেইদৰে মই কৰিমেই। সেইদৰে মই চলিমেই। কোনেও মোক বাধা দিব নোৱাৰে।"*[২৫]

বিমলৰ প্ৰতি ভাস্বতীৰ আকৰ্ষণ নাছিল, কিন্তু শ্ৰদ্ধা নামমাত্ৰ আছিল, সেই শ্ৰদ্ধাও নাইকিয়া হ'ল বিমলে অনুপ চলিহা আৰু ভাস্বতীৰ মিলা-মিচাত সন্দেহ কৰা

বুলি জানি। এই শ্ৰদ্ধা একেবাৰে নিচিহ্ন হৈ গ'ল – যেতিয়া অকলশৰীয়া মুহূৰ্তত বিমলে ভাস্বতীৰ শৰীৰটোৰ দাবী কৰিলে। এই আচৰণত ভাস্বতীয়ে বৰ্বৰতাৰ ইংগিত দেখা পালে। ভাস্বতীয়ে বিমলে ভবাৰ দৰে নাভাবিলে বিবাহ কেৱল সামাজিক বান্ধোন, বিবাহৰ লগত থাকিব লাগিব দুখন হৃদয়ৰ মাজত ভালপোৱা আৰু জীৱনক ৰঙিয়াল আৰু আনন্দময় কৰিব পৰা উপাদান। ভাস্বতী পুৰুষ প্ৰধান সমাজখনৰ প্ৰতি বীতশ্ৰদ্ধ। যিখন সমাজত পুৰুষে নিজৰ সুবিধাৰ কাৰণে নিয়ম ৰচনা কৰে নাৰীৰ পক্ষত সেইখন সমাজৰ কোনো সমৰ্থন নাই। সেয়ে বিমলে দ্বিতীয় বিবাহ কৰোৱাৰ পিছত শিক্ষিতা ভাস্বতীয়ে জীৱনটো নিজৰ পচন্দৰ পুৰুষৰ লগত পাৰ কৰাৰ আশা কৰি দ্বিতীয় বিবাহৰ কথা ভাবিছে। সেই সময়ৰ সমাজখনক ভাস্বতীৰ এই সিদ্ধান্তই তীব্ৰভাৱে আঘাত কৰে। আনকি তেওঁৰ পিতৃয়েও এই সিদ্ধান্তক আদৰণি জনাব পৰা নাই মানসিকভাৱে। কাৰণ, তেওঁ সমাজলৈ ভয় কৰে, তাতে ভাস্বতীৰ বিয়া দিবলগীয়া দুজনী ভনীয়েকো আছে। সিহঁতৰ ভৱিষ্যতৰ কথাও ইয়াত জড়িত আছে। কিন্তু ভাস্বতীয়ে সমাজলৈ ভয় নকৰে। সেয়ে তাই কৈছে –

> *"সমাজৰ কথা মোক নক'ব। আমাৰ বেলিকাহে সমাজ সদায় সজাগ, কিন্তু পুৰুষৰ বেলিকা সমাজ শুই থাকে। সমাজে কিয় মোৰ স্বামীক দ্বিতীয়বাৰ বিয়া কৰাওঁতে বাধা নিদিলে ? এইখন সমাজৰ দোহাই নিদিব। পুৰুষে গঢ়া নীতি-নিয়মবোৰৰ কথা ক'লে মোৰ মনটো বিদ্ৰোহী হৈ উঠে। সমাজে সদায় নিষ্পেষণ কৰাটো আমি আৰু সহ্য কৰি নাথাকো।"*[২৬]

ভাস্বতী প্ৰগতিশীল চিন্তাৰ অধিকাৰিণী। এখন সমাজৰ সাতামপুৰুষীয়া নীতিক বৃদ্ধাংগুলি প্ৰদৰ্শন কৰি তাই আগবাঢ়িছে নিজৰ বিবেকে শুদ্ধ বুলি ভবা কাম কৰিবলৈ। এনে ধৰণৰ কাৰ্য অসমীয়া সমাজত অকল্পনীয়। সেয়ে ভাস্বতীৰ চৰিত্ৰটো বৈচিত্ৰ্যময়, ইবচেনৰ নাৰী চৰিত্ৰসমূহৰ দৰে সাহসী আৰু যুক্তিবাদী। কিন্তু মাজে মাজে ভাস্বতীৰ চৰিত্ৰৰ ভিতৰতো নাৰীৰ স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তি, দুৰ্বলতা ফুটি উঠে। বিমলে মন্ত্ৰ উচ্চাৰণৰ মাজেৰে সাতপাক বন্ধৰ অধিকাৰ সাব্যস্ত কৰিবলৈ ভাস্বতীক তেওঁৰ সন্তানৰ মাতৃ হোৱাৰ কথাত জোৰ কৰোঁতে ভাস্বতীয়ে বৰ্বৰতাৰ ইংগিত দেখা পাইছিল, অথচ বিমলে যেতিয়া বাধ্যত পৰি পুনৰ বিয়া কৰালে তেতিয়া ভাস্বতীৰ হৃদয়ৰ কʼৰবাত এটা তীব্ৰ বিষ অনুভৱ হʼল। সেই কথা 'নাট্যকাৰ'ৰ আগত ভাস্বতীয়ে স্বীকাৰ কৰিছে এনেদৰে -

> *"কোনোদিনাখনেই কল্পনা কৰা নাছিলোঁ, আমাৰ দুজনৰ মাজত হোমৰ জুইক সাক্ষী ৰাখি আন এজনৰ আৱিৰ্ভাৱ হʼব, তেওঁ হঠাতে এনেকৈ*

> *জুইক সাক্ষী ৰাখি আন এজনৰ আৰ্বিভাৱ হ'ব, তেওঁ হঠাতে এনেকৈ বিয়া কৰাই পেলাব। আমি দুয়ো দুয়োকে চিনি পাবলৈ সুবিধা পোৱা নাছিলোঁ সচাঁ, কিন্তু চিনাকি হোৱাৰ সম্ভাৱনাৰ বাট যে এনেকৈ বন্ধ হৈ যাব মই কেতিয়াও ভবা নাছিলোঁ। প্ৰথমৰ আঘাতটো সহ্য কৰি লোৱাৰ পাছত মোৰ এনে ধাৰণা হৈছিল যে তেওঁ মোৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ ল'বলৈকে পুনৰ বিয়া কৰালে। মনলৈ এই ভাবটো অহাৰ পিছৰ পৰাই ময়ো দৃঢ় প্ৰতিজ্ঞ হ'লোঁ মনৰ পৰা তেওঁৰ সকলো স্মৃতিকে মচি পেলাবলৈ।"*[২৭]

ভাস্বতীৰ জীৱনৰ প্ৰথম দুখ আৰু তাইক জেদী কৰাৰ মূল কাৰণটো হ'ল বিয়া বিষয়ত নিজৰ মতামত প্ৰকাশৰ বয়স নৌহওঁতেই প্ৰচলিত ৰীতি অনুসৰি তাইক এজনলৈ বিয়া দিয়াটো। দ্বিতীয় আঘাতটো হ'ল, তাইৰ মন ভৰাৰ পৰাকৈ হৃদয়ৰ আকৰ্ষণৰ চেষ্টা নকৰি বিমল পুনৰ সংসাৰী হোৱাটো। এই দ্বিতীয় কাৰণটোৱে ভাস্বতীক মানসিক আঘাত দিলে আৰু তাইৰ জেদ ভাবটো অধিক তীব্ৰতৰ কৰিলে। কাৰণ, ইমান দিনে তাই বিমলৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ হৈ আছিল, কিন্তু বিমলৰ দ্বিতীয় বিবাহে ভাস্বতীৰ প্ৰয়োজনীয়তা নাইকিয়া কৰি দিলে। এই দ্বিতীয় কাৰকটোৱে নাটকখনতো তীব্ৰ সংঘাতৰ সৃষ্টি কৰে। বিমলৰ দ্বিতীয় বিবাহৰ পিছত ভাস্বতী আৰু জেদী হ'ল আৰু বিমলৰ সকলো স্মৃতি অন্তৰৰ পৰা মোহাৰি পেলালে। ইয়াৰ পিছত ভাস্বতীয়ে নিজৰ জীৱনৰ আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ সিদ্ধান্তটো গ্ৰহণ কৰিলে অকলেই। তাই নিজৰে সহকৰ্মী আৰু গৱেষণা কালৰ সহপাঠী প্ৰফেচাৰ হিমাংশু শইকীয়াৰ লগত বিয়া হ'ব। এই সিদ্ধান্তই ভাস্বতীৰ পিতৃ-মাতৃৰ লগতে সমাজকো জোকাৰি গ'ল, কিয়নো স্বামী জীয়াই থাকোঁতেই পত্নীয়ে দ্বিতীয় বিবাহ কৰোৱা কাৰ্য আমাৰ সমাজখনৰ বাবে ব্যতিক্ৰম ঘটনা।

ভাস্বতী ব্যক্তি স্বাধীনতাত আস্থাশীল, কিন্তু চৰিত্ৰটোত বিপৰীতমুখী চিন্তাৰ টনা-আঁজোৰা চলিছে। পুৰুষে গঢ়া সমাজৰ নীতি-নিয়মক তেওঁ সহ্য নকৰে। কিন্তু হিমাংশুও সেইখন সমাজৰে এজন। তথাপি হিমাংশুৰ মাজত তাই নিজক বিলাই দিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছে। নিজৰ মনৰ কামনা তাই প্ৰকাশ কৰিছে এনেদৰে –

> *"ধূপ যেনেকৈ জ্বলি জ্বলি নিঃশেষ হৈ যায়, মই নাৰী, ময়ো নিজকে শেষ কৰি দিব খোজো হিমাংশুৰ প্ৰেমৰ মাজত।"*[২৮]

প্ৰকৃততে ভাস্বতীয়ে সমাজৰ গাঁথনিত বাহ্যিকভাৱে ক্ৰিয়া কৰা হেতুবোৰৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ বিচাৰিছে, হৃদয়ৰ সুকোমল অনুভূতিবোৰৰ বিকাশ হোৱাটো তাই

বিচাৰে, যি অনুভৱে প্ৰেমৰ, সংস্কৃতিৰ অংকুৰ গজাব পাৰে। বিমলৰ ব্যক্তিত্বত তেনে অনুভৱৰ প্ৰকাশ দেখাৰ বিপৰীতে হিমাংশুৰ মাজত তাই তাৰ সন্ধান পাইছিল। সেয়ে তাই 'নাট্যকাৰ' চৰিত্ৰৰ আগত প্ৰসংগক্ৰমে কৈছে – তাই আদৰ্শ নাৰী হ'ব নোখোজে। বিবাহক বন্ধন বুলি ভাস্বতীয়ে মানিব নোখোজে। সেয়ে তাই হিমাংশুৰ নিচিনা এজন সংস্কৃতিবান পুৰুষক জীৱনসংগী হিচাপে নিৰ্বাচন কৰিছে জীৱনক মুক্তিৰ সোৱাদ দিবলৈ। মুঠতে ভাস্বতী চৰিত্ৰটোৰ মাজেদি নাৰী মনস্তত্বৰ এটা জটিল ৰূপ প্ৰকাশ পাইছে। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত ভাস্বতী ব্যতিক্ৰমধৰ্মী আৰু বিতৰ্কিত চৰিত্ৰ।

নায়িকা-নাট্যকাৰ নাটকখনৰ 'নাট্যকাৰ' চৰিত্ৰটো কেৱল মুখ্য চৰিত্ৰই নহয়, ই নাটকখনৰ অবিচ্ছেদ্য অংগ। বাস্তৱৰ ৰং লগা এটা জটিল ঘটনাক নাট্যকাৰ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই নাট্যৰূপ দিছে অভিনৱ পদ্ধতিৰে। নাটকখনৰ সমস্ত ঘটনা প্ৰকৃততে সংঘটিত হৈছে 'নাট্যকাৰ'ৰ মনৰ মাজত। এই জটিল ঘটনাটোক ৰূপায়ণ কৰিবলৈ নাট্যকাৰে কিছুমান চৰিত্ৰৰ সন্ধান কৰিছে। নাট্যকাৰৰ এই চৰিত্ৰ অন্বেষণ কাৰ্যত যেতিয়াই যিটো চৰিত্ৰই ধৰা দিছে তাৰ মাজেদিয়েই তেওঁ কাহিনী ৰূপায়ণ কৰিছে।

নাট্যকাৰৰ হাতত ধৰা দিয়া চৰিত্ৰবোৰৰ মনৰ ভিতৰখন জুমি চাবলৈ তেওঁ যত্ন কৰিছে। নাটকখনৰ কাহিনীৰ যি সমস্যা সেয়া চৰিত্ৰবোৰক লৈ সৃষ্টি হোৱা। নাটকখনত অন্তৰ্সংঘাত বেছি। নাট্যকাৰ চৰিত্ৰটোৱে বাকী চৰিত্ৰবোৰক অন্তৰ্দৃষ্টিৰে পৰ্যবেক্ষণ কৰি প্ৰত্যেকৰে সবলতা, দুৰ্বলতা, দোষ-গুণ আদি দাঙি ধৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। নাটকখনৰ প্ৰায়খিনি চৰিত্ৰই কোনো কথা গোপন নকৰাকৈ 'নাট্যকাৰ'ৰ সন্মুখত স্বীকাৰোক্তি দিছে। এই চৰিত্ৰবোৰক বিভিন্ন ধৰণে প্ৰশ্ন অৱতাৰণা কৰাৰ পিছত চৰিত্ৰবোৰৰ জবানবন্দি নাট্যকাৰে গ্ৰহণ কৰিছে। চৰিত্ৰবোৰৰ সমস্যাবোৰ নাটকত মুকলিকৈ আলোচনা কৰিছে। কিন্তু চৰিত্ৰৰ সমস্যাসমূহৰ সমাধানৰ বাবে তেওঁ কোনো সন্নিধান দিব পৰা নাই।

'নাট্যকাৰ' চৰিত্ৰটো নাটকখনৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ অংগ। কিন্তু নায়ক নহয়। কাৰণ নায়ক হ'বলৈ চৰিত্ৰ এটাৰ যিখিনি উপাদান থাকিব লাগে সেইখিনি এই চৰিত্ৰটোত আৰোপ কৰা হোৱা নাই। নাটকখনত 'নাট্যকাৰ' এজন সাহিত্যিক। তেওঁ এই চৰিত্ৰবোৰৰ কাষ চাপিছে নাটক লিখাৰ সমল বিচাৰি। নাটকখনৰ কোনো ঠাইতে তেওঁ ব্যক্তিগত আবেগ-অনুভূতিক প্ৰকাশ পাবলৈ দিয়া নাই। সুখ-দুখ, প্ৰেম-ভালপোৱা এই সকলো তেওঁৰ অনুভৱ আছে, কিন্তু এইটো চৰিত্ৰৰ বাবে নাটকৰ ক'তো সংঘাত বা সমস্যাৰ সৃষ্টি হোৱা নাই। কোনো চৰিত্ৰই 'নাট্যকাৰ' চৰিত্ৰৰ বাবে মানসিক কষ্ট পাবলগীয়া হোৱা নাই।

'নাট্যকাৰ' চৰিত্ৰটোৱে প্ৰকৃততে এটা আদৰ্শক, এটা সত্যক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ বিচাৰিছে সাহিত্যৰ মাধ্যমেদি। তেওঁ যিটো সত্যক প্ৰতিষ্ঠা কৰিব বিচাৰিছে অৰু তেজ-মঙহৰ মানুহৰ মাজেদি প্ৰতিষ্ঠা কৰাটো কষ্টসাধ্য। নাট্যকাৰে বিচাৰিছে মানুহৰ ভাব জগতৰ সত্য প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ। সেয়ে তেওঁ ভাস্বতীক কৈছে –

> *"শুনা ভাস্বতী, দৃশ্যমান জগতখনেই কেৱল বাস্তৱ নহয়, সত্যৰ অংকুৰ মাথোন তাৰ ভিতৰতে নিহিত থকা নাই। সত্য আৰু প্ৰকৃত বাস্তৱৰ পৰিসৰ দৃশ্যমান বাস্তৱ জগতৰ সীমা অতিক্ৰম কৰি মানুহৰ ভাব জগতলৈকো বিস্তাৰিত হৈছে। মই শিল্পী, মই সাহিত্যিক, মই নাট্যকাৰ, মোৰ কল্পনা মাথোন এই দৃশ্যমান বাস্তৱ জগতত আবদ্ধ নেথাকে, থাকিব নোৱাৰে। সেয়ে মই বিচাৰোঁ তোমালোকৰ সংস্কৃতিসম্পন্ন অন্তৰে আজি বোধন কৰক সেই প্ৰেমক, যি প্ৰেমে নিৰ্বিচাৰে দেহৰ বন্ধন, স্বীকাৰ কৰে আত্মাৰ মিলন। যি প্ৰেমে শিকাৰ অলৌকিকতাৰ ঠেক সীমা অতিক্ৰম কৰি অসীম প্ৰেমৰ মাহাত্ম্য উপলব্ধি কৰিবলৈ; শিকাব উপলব্ধিৰ কৰিবলৈ, ত্যাগৰ মাজেৰে, ভোগ বাসনাৰ নিবৃত্তিৰ মাজেৰে, আত্মাৰ অন্তৰ্নিহিত মধুৰ মিলন আনন্দ। মাথোন সেই প্ৰেমেহে অক্ষয় আৰু চিৰন্তন।"*[২১]

কিন্তু এইখিনি আদৰ্শ বাস্তৱত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ ভাস্বতী আৰু হিমাংশু অক্ষম। কিয়নো 'নাট্যকাৰে' বিচাৰিলেও তেওঁলোকৰ ভূমিৰ পৰা ভূমালৈ যোৱাৰ বাসনা নাই। তেওঁলোকৰ বুকুত পাৰ্থিৱ কামনা-বাসনাইহে ঠাই পাই আছে। শেষত 'নাট্যকাৰে'ও স্বীকাৰ কৰিছে তেওঁ কল্পনা কৰা অপাৰ্থিৱ প্ৰেমতকৈ পাৰ্থিৱ প্ৰেমহে সত্য। সেয়ে ভাস্বতী আৰু হিমাংশুৰ প্ৰেম অম্লান হওক, সুন্দৰ হওক বুলি অভিনন্দন জনায়।

নাটকখনৰ আন এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ হ'ল ভাস্বতীৰ মাক। চৰিত্ৰটো প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ অনুগামী। অভিজাত পৰিয়ালৰ বোৱাৰী হ'লেও ভাস্বতীৰ মাকে সমাজৰ নীতি উলংঘা কৰিব নোৱাৰে। সেয়ে ভাস্বতী অলপ ডাঙৰ হওঁতেই তেওঁ অস্থিৰ হৈ পৰিছে। আতে ভাস্বতীৰ দেউতাকে ছোৱালী বিয়া দিয়া সংক্ৰান্তত অলপ অৱহেলা কৰা যেন অনুভৱ কৰি তেওঁ বেছি অস্থিৰ হৈ পৰিছে। মাকৰ কথা হ'ল তেওঁলোকৰ পৰিয়ালৰ মানুহে সমাজৰ নিয়ম মানি কাম কৰি আহিছে, তেওঁলোকৰ পৰিয়ালৰ ছোৱালীবোৰক এঘাৰ বছৰ বয়সতেই বিয়া দিছে। সেয়ে ভাস্বতীৰ এঘাৰ বছৰ বয়স হওঁতে মাক ব্যাকুল হৈ পৰিছিল। ভাস্বতীৰ ককাকৰ ইচ্ছাত গাঁৱৰ ল'ৰা বিমলৰ লগত ভাস্বতীৰ বিয়া হৈছিল। গাঁৱৰ ল'ৰা কাৰণে ভাস্বতীৰ মাকে বিমলক পছন্দ কৰা

নাছিল, কিন্তু সময়ত ছোৱালী বিয়া দিব লাগে কাৰণে আপত্তিও কৰা নাছিল। ভাস্বতীক বিয়া দি পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰিব পাৰিছে বুলি ভাবি মাকে মনত শান্তি পাইছিল। বিয়া দিয়াৰ পিছত ভাস্বতীক ঘৰতে ৰাখি পঢ়োৱাৰ কথাটোত মাকে ভাল পাইছিল। কিন্তু ভাস্বতীয়ে লগৰ ল'ৰাৰ লগত হুলিগলি কৰা কথাটোত তেওঁ সন্তুষ্ট হ'ব পৰা নাছিল। বিমলৰ ঘৰলৈ পঠাই দিবলৈও সেই সময়ত বিমল টি.বি. ৰোগত আক্ৰান্ত হোৱা বাবে তেওঁৰ মনটো সংকুচিত হৈ পৰিছিল। মুঠতে, নাটকখনত ভাস্বতীৰ মাকৰ চৰিত্ৰটোৰ তীব্ৰ প্ৰতিবাদো নাই, মানসিক সন্তুষ্টিও নাই।

নাটকখনৰ আন এটা পুৰুষ চৰিত্ৰ হ'ল ভাস্বতীৰ দেউতাক। এইটো চৰিত্ৰ পুৰাতন ধ্যান-ধাৰণাৰে পৰিপুষ্ট নহয়। তেওঁৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিব পৰা দক্ষতা আছে, কিন্তু প্ৰতিবাদ কৰিব পৰাকৈ তেওঁৰ শক্তি নাই। সেয়ে তেওঁ সমাজৰ বিৰুদ্ধে বা পিতৃ-মাতৃৰ বিৰুদ্ধে মুকলিকৈ প্ৰতিবাদ কৰিব পৰা নাই। কিন্তু প্ৰতিবাদৰ পদ্ধতি তেওঁ সলনি কৰিছে। সমাজক সন্তুষ্ট কৰিবলৈ তেওঁ ভাস্বতীক ১১ বছৰ বয়সত বিয়া দিছে, অথচ ছোৱালী সৰু হৈ আছে বুলি ঘৰতে ৰাখি পঢ়ুৱাইছে। ইয়াৰ সম্পূৰ্ণ ১৬ বছৰৰ পিছত তেওঁ আকৌ সমস্যাত পৰিছে। ছোৱালী উচ্চ শিক্ষাৰে শিক্ষিতা হৈ যেতিয়া নিজৰ জীৱনৰ সিদ্ধান্ত নিজেই লৈছে, পিতৃ হিচাপে তেওঁ পুনৰ চিন্তিত হৈ পৰিছে। কাৰণ, তেওঁৰ সমাজখন ইমান উচ্চ মনৰ হ'ব পৰা নাই। এগৰাকী পত্নীয়ে স্বামী জীয়াই থাকোঁতে কেনেকৈ আন এজনৰ লগত বিয়া হ'ব। ভাস্বতীৰ স্বামীয়ে দ্বিতীয় বিবাহ কৰোৱাৰ পিছত সেইখন ঘৰলৈ তেওঁ জীয়েকক পঠিয়াবও নোৱাৰে সতিনী খাটিবলৈ। মুঠতে দেউতাক চৰিত্ৰটোৰ মানসিক অশান্তি যথেষ্ট পৰিমাণে আছে। তেওঁ যি সমস্যাত পৰি সমাধানৰ পথ বিচাৰি পোৱা নাই, সেই সমস্যা তেওঁ নিজে সৃষ্টি কৰা। এই সকলোবোৰৰ মাজেদি চৰিত্ৰটোৰ মাজত সন্তানৰ প্ৰতি অপত্য স্নেহৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। এই প্ৰসংগতে 'নাট্যকাৰ' চৰিত্ৰটোৱে দেউতাকক কৈছে –

> *“আৰু আপোনাৰ এই প্ৰচেষ্টাত ইন্ধন যোগালে ছোৱালীৰ প্ৰতি থকা আপোনাৰ মৰম বা স্নেহে। এই ধৰণৰ মৰম বা মোহকেই ফ্ৰয়েডে ইডিপাচ্ কমপ্লেক্স বুলি কৈছে, সেয়েহে মই ভাবোঁ বৰ্তমান বিপৰ্য্যয়ৰ বাবে আপুনিও আংশিকভাৱে দায়ী।”*[৩০]

মুঠতে নাটকখনত দেউতাক চৰিত্ৰটোত এজন বিমূঢ় মানুহৰ অসহায় ৰূপ প্ৰকাশ পাইছে।

নায়িকা-নাট্যকাৰ নাটকখনৰ অন্যতম চৰিত্ৰ হ'ল বিমল। ভাস্বতী আৰু বিমলৰ জীৱন-সংঘাত হ'ল নাটকখনৰ ঘাই উপজীব্য। বিমল নাটকখনৰ বিফল

পুৰুষ। তেওঁ শিক্ষিত, গাঁৱৰ সৎ যুৱক। তেওঁ পঢ়ি থকা অৱস্থাতে এগৰাকী কিশোৰীক বিয়া কৰাইছিল। কিন্তু তেওঁৰ দুৰ্ভাগ্য যে, সেই গৰাকী কিশোৰী ডাঙৰ হোৱাৰ পিছতো তেওঁক পত্নী হিচাপে নাপালে। বিমল স্বামী হিচাপে বহু পৰিমাণে বিফল আৰু প্ৰতাৰিত প্ৰথম পত্নীৰ ওচৰত। তেওঁ স্ব-ইচ্ছাৰে ভাস্বতীৰ লগত বৈবাহিক সমন্ধ কৰা নাই। দস্তুৰমত ভাস্বতীৰ পৰিয়ালে বিমলৰ বংশ-পৰিয়াল তথা বিমলক চাই তেওঁলৈ কন্যা সম্প্ৰদান কৰিছিল। তথাপিও ভাস্বতীৰ পৰিয়ালে তেওঁক অৱহেলা কৰিলে। হোমৰ জুইক সাক্ষী কৰি বিবাহ কৰোৱা তেওঁৰ পত্নীৰ প্ৰতি যিমান কৰ্তব্য বা কৰ্তৃত্ব থাকিব লাগিছিল তাৰ সুযোগ ভাস্বতীৰ মাক-দেউতাকে তেওঁক নিদিলে। কোনো দিনেই তেওঁৰ পত্নী তেওঁৰ ঘৰলৈ নাহিল, আনকি তেওঁ শহুৰৰ ঘৰলৈ গৈও নিবিড়ভাৱে ভাস্বতীৰ লগত কথা পাতিবলৈ সুযোগ নাপালে। এই কথা বিমলে 'নাট্যকাৰ' চৰিত্ৰৰ আগত গভীৰ আক্ষেপেৰে প্ৰকাশ কৰিছে এনেদৰে –

> *"ভাস্বতীৰ বয়স বাঢ়ি অহাৰ পাছতো তেখেতসকলৰ ব্যৱহাৰৰ কোনো পৰিৱৰ্তন হোৱা নাছিল। তেখেতসকলে কোনো দিনেই তেওঁক মোৰ ওচৰ চাপিবলৈ দিয়া নাছিল। সদায় চেষ্টা কৰিছিল আঁতৰাই ৰাখিবলৈ আৰু তাৰ ফলত আমাৰ দুয়োৰে মাজত এনে ব্যৱধানৰ সৃষ্টি হ'ল যে আমি লাহে লাহে অচিনাকী হৈ পৰিলোঁ। অধিকন্তু পঢ়িবলৈ দি নানা ধৰণৰ মানুহৰ লগত মিলিবলৈ দি ভাস্বতীৰ মনটো মোৰ পৰা আঁতৰাই নিবলৈকো সততে যত্ন কৰা হৈছিল।"*[৩১]

এনেবোৰ কাৰণতে বিমল মানুহজন ভিতৰি ভিতৰি ক্ষুণ্ণ আৰু ঈৰ্ষাম্বিত হৈছিল। ভাস্বতীয়ে বিমলৰ লগত কোনো সৌহাদ্যপূৰ্ণ সম্বন্ধ স্থাপন কৰা নাছিল, অথচ অনুপ চলিহাৰ লগত গান গাইছিল, নাচিছিল। অনুপ আৰু ভাস্বতীৰ কথা কলেজ আৰু বাহিৰত সকলোৱে আলোচনা কৰিছিল। ইয়াৰ পিছতো তেওঁ ভাস্বতীক বা তেওঁৰ পিতৃ-মাতৃক একো কোৱা নাছিল। আচলতে বিমলৰ চৰিত্ৰত ভাস্বতীয়ে আদিম বৰ্বৰতা দেখা পাইছিল। কিন্তু দেখা যায়, সেয়া ভাস্বতীৰ একপক্ষীয় সিদ্ধান্তহে। বিমলৰ চৰিত্ৰত তেনে দোষ থকা হ'লে তেওঁ জোৰ কৰি হ'লেও ভাস্বতীক নিজৰ ঘৰলৈ নিলেহেঁতেন, স্বামীৰ কৰ্তৃত্ব খটুৱালেহেঁতেন। তেনে চাৰিত্ৰিক দুৰ্বলতা বিমলৰ গাত প্ৰকাশ পোৱা নাই। অপৰিসীম ধৈৰ্যৰে বিমলে বহু বছৰ পাৰ কৰিলে। ভাস্বতীৰ ১১ বছৰ বয়সৰ পৰা এম. এ., পি.-এইচ. ডি. ডিগ্ৰী লোৱালৈকে সুদীৰ্ঘ সময় ভাস্বতীৰ বাবে তেওঁ প্ৰতীক্ষা কৰিলে। সেইখিনি সময়ত তেওঁ শহুৰৰ ঘৰলৈ বহুত বাৰ আহিছে ভাস্বতীক লগ পাবলৈ, কথা পাতিবলৈ বা কেতিয়াবা তেওঁক ঘৰলৈ নিয়াৰ কথা ভাবি।

কিন্তু তেওঁক সেই সুযোগ ভাস্বতীৰ পৰিয়ালে নিদিলে। আনকি ভাস্বতীয়ো বিমলৰ প্ৰতি কোনো আন্তৰিকতা প্ৰকাশ নাপালে। সেয়ে বিমলে ভাবি পালে, যদি তেওঁলোকৰ বৈবাহিক জীৱনৰ সাক্ষৰ এটি এই পৃথিৱীলৈ আনিব পাৰি, তেতিয়া তেওঁলোকৰ বন্ধনে স্বীকৃতি পাব। এই কথা বিমলে প্ৰকাশ কৰিছে -

> *"যদি উৰ্বৰা ভূমিত শস্যৰ বীজ ছটিয়াই দিওঁ, যদি দিব পাৰোঁ তেন্তে*
> *তেন্তে .... ।"*[৩২]

হৃদয়েৰে হৃদয় জিনিব নোৱাৰিলে বিমলে। বিমলে ভাস্বতীৰ মনৰ গৰাকী যে কোনো দিনেই হ'ব নোৱাৰে এই কথা উপলব্ধি কৰিলে। সেই সময়তহে বিমলে ভাবিলে ভাস্বতীৰ দেহাটোৰ কথা। তেওঁ তেতিয়া ক'লে –

> *"পাহৰি নাযাবা, মই তোমাৰ স্বামী, তোমাৰ মনটোৰ ওপৰত মোৰ*
> *অধিকাৰ নাথাকিলেও, সমাজে তোমাৰ দেহাটোৰ ওপৰত মোৰ*
> *অধিকাৰৰ স্বীকৃতি দিছে আৰু সেই অধিকাৰৰ বলতে ...... ।"*[৩৩]

বিমল ব্যৰ্থ স্বামী। তেওঁ পত্নীৰ ওপৰত সমাজে দিয়া অধিকাৰো সাব্যস্ত কৰিব নোৱাৰিলে। নাটকখনৰ অন্যতম চৰিত্ৰ 'নাট্যকাৰে' বিমলৰ এনে কাৰ্যক বৰ্বৰতা বুলি কৈছে। কিন্তু চৰিত্ৰটোৰ মাজত তেনে কোনো বৰ্বৰতা প্ৰকাশ পোৱা নাই। চৰিত্ৰটোলৈ স্বাভাৱিকতে পুত্ৰেহে ওপজে। কাৰণ তেওঁক মানসিকভাৱে ভাস্বতীৰ পৰিয়ালে নিষ্পেষণ কৰিছে। সৎভাৱে, আন্তৰিকতাৰে তেওঁ সেই সম্বন্ধ স্থাপন কৰাৰ সুযোগ বিচাৰিছিল। বাস্তৱত সেয়া নোহোৱাৰ বাবে শৰীৰৰ অধিকাৰৰ কথাও তেওঁ প্ৰকাশ কৰিছে। ***নায়িকা-নাট্যকাৰ*** নাটকখনত জ্যোতি প্ৰসাদ আগৰৱালাৰ ***কাৰেঙৰ লিগিৰী*** নাটকখনৰ প্ৰভাৱ থকা যেন অনুমান হয়। বিবাহ সম্পৰ্কে কাঞ্চনমতী আৰু সুন্দৰ কোঁৱৰৰ কথা-বতৰাৰ মাজত যি ধাৰণা প্ৰকাশ হৈছে বিমলেও তাকেই প্ৰকাশ কৰিছে। শেষত বিমলে বিধৱা মাকৰ ইচ্ছা অনুসৰি আকৌ বিবাহ কৰাই সংসাৰী হয়। এহাল ল'ৰা-ছোৱালীৰ পিতৃও হ'ল। কিন্তু প্ৰথমা পত্নীৰ বাবে যেন তেওঁৰ মনৰ আৰু ঘৰৰ দুৱাৰ সদায় খুলি ৰাখিলে। এই কথা তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে এনেদৰে –

> *"মোৰ ঘৰৰ সকলোৱে ভাস্বতীক আদৰি ল'বলৈ সদায়ে উদগ্ৰীৱ।*
> *এতিয়াও আছোঁ বুলিলে।"*[৩৪]

মুঠতে বিমলৰ চৰিত্ৰটো বিফলভাৱে বিধ্বস্ত এটা চৰিত্ৰ।

হিমাংশু নাটকখনৰ অন্যতম পুৰুষ চৰিত্ৰ। এই চৰিত্ৰটোৰ বাবে নাটকীয় কাহিনীৰ গতি অন্যফালে ঢাল খাইছে। নাটকৰ কাহিনীত যদিও হিমাংশুৰ স্থিতি বেছি সময়ৰ নহয় তথাপি কাহিনীৰ গতিত বৈচিত্ৰ্য অনাত এইটো চৰিত্ৰৰ ভূমিকা অপৰিসীম।

হিমাংশু ভাস্বতীৰ সহপাঠী আৰু পিছত সহকৰ্মী। বিমলৰ জীৱনৰ পৰা চিৰদিনৰ বাবে ভাস্বতীক আঁতৰাই অনাত হিমাংশুৰ ভূমিকা অপৰিসীম। প্ৰকৃততে হিমাংশু চৰিত্ৰটো শিক্ষিত, সংস্কৃতিবান। ভাস্বতীৰ বিষয়ে সকলো জনাৰ পাছতো তাইক তেওঁ ভাল পাইছে। কেৱল ভালপোৱাই নহয় প্ৰেমৰ সম্পৰ্কে তেওঁৰ গভীৰ উপলব্ধিও হৈছে। তেওঁ ভাস্বতীক বিয়া কৰোৱাৰ সিদ্ধান্ত স্থিৰ কৰিছে। জীৱন সম্পৰ্কে ভাস্বতী আৰু হিমাংশুৰ ধাৰণাৰ মিল আছে। সেয়ে হিমাংশুৱে সমাজৰ নিয়ম ভাঙি নতুন দৃষ্টিভংগীৰে ভাস্বতীক নিজৰ জীৱনলৈ আদৰি আনিবলৈ সাজু হৈছে আৰু তাত যদি বিমলে বাধাৰ সৃষ্টি কৰে তেন্তে তাকো প্ৰতিহত কৰিবলৈ তেওঁ সাজু হৈছে। হিমাংশুৱে ভাবে আমাৰ সমাজত বাল্যবিবাহৰ যিসকল বলি হ'ল তেওঁলোকৰ মনৰ দুখ পাতলাবলৈ ভাস্বতীৰ এই প্ৰতিবাদী কাৰ্যই সহায় কৰিব। অন্ততঃ নাৰীয়ে নিজৰ অধিকাৰ সাব্যস্ত কৰিবলৈ উৎসাহ পাব ভাস্বতীৰ এই কাৰ্যৰ পৰা। হিমাংশু এজন সংস্কৃতিবান আৰু বহল মনৰ মানুহ। ভাস্বতীৰ দৰে নাৰীয়ে মুক্তি বিচৰা এই আন্দোলনত হিমাংশুৰ দৰে সংস্কৃতিবান পুৰুষৰ সমৰ্থন অতিকে প্ৰয়োজন।

অনুপ চলিহা নাটকখনৰ আন এটা পুৰুষ চৰিত্ৰ। কিন্তু নাটকখনত চৰিত্ৰটোৰ স্বয়ং উপস্থিতি নাই। কেৱল চৰিত্ৰটোৰ উল্লেখহে আছে। বিমলে ভাস্বতীৰ লগত নাচ-গান কৰাৰ প্ৰসংগ আনোতে চৰিত্ৰটোক ফ্লেছবেক্ কৰি নাচৰ এটা বোলত দেখুওৱা হৈছে। অনুপ এজন নৃত্য, গীত বাদ্য অনুৰাগী সৎ যুৱক। ভাস্বতীৰ ক্ষোভ আৰু বিষাদেৰে পৰিপূৰ্ণ জীৱনটোলৈ অনুপ চলিহাই জীৱনৰ ৰং ছটিয়ালে, জীৱনৰ প্ৰতি মোহ সৃষ্টি কৰিলে। যদিও চৰিত্ৰটোৰ উপস্থিতি নাই, তথাপি ইয়াৰ উল্লেখেৰে নাটকৰ নায়িকাৰ মনত পৰিৱৰ্তন অনাত অপৰিসীম গুৰুত্ব আছে।

নায়িকা নাট্যকাৰ নাটকখনত দুটা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ কাহিনী আছে। প্ৰথমটো ভাস্বতীৰ জীৱনক লৈ আৰু দ্বিতীয়টো শাশ্বতীৰ জীৱনক লৈ। দুয়োটা কাহিনীতে দুয়োগৰাকী নাৰীৰ জীৱনৰ সমস্যাই আনক সাঙুৰি লৈছে। শাশ্বতী ভাৰতীয় নাৰীৰ প্ৰতিভূ। ভাৰতীয় নাৰীৰ বাবে স্বামী দেৱতাসদৃশ। হোমৰ জুইক সাক্ষী কৰি যেতিয়া এগৰাকী নাৰীৰ জীৱন স্বামীৰ লগত সাঙুৰি দিয়া হয় তেতিয়া নাৰী গৰাকীৰ জীৱনৰ সুখ-দুখ স্বামীৰ জীৱনৰ সুখ-দুখৰ লগত সাঙোৰ খাই থাকে। শাশ্বতী সম্ভ্ৰান্ত ঘৰৰ শিক্ষিতা ছোৱালী। দেউতাক প্ৰফেচাৰ, ককায়েক বিলাতৰ পৰা পাছ কৰি অহা ইঞ্জিনিয়াৰ। শাশ্বতীক মৰমতে দেউতাক আৰু ককায়েকে শ্বতী বুলি মাতে। শ্বতীৰ বিয়া হৈছিল ভাল পৰিয়ালৰ সন্তান ৰমণীৰঞ্জনৰ লগত। এটি কন্যা সন্তানৰ মাতৃ শাশ্বতী এগৰাকী ভাল মাতৃ আৰু পত্নী। কিন্তু এইগৰাকী আদৰ্শবান নাৰীৰ জীৱনলৈ অবাঞ্ছিতভাৱে দুখ আহে। স্বামী

ৰমণীৰঞ্জনৰ হঠাৎ মানসিক বিকৃতি ঘটে। অসহায় শাশ্বতী স্বামী আৰু সন্তানৰ লগত পিতৃগৃহতে থাকে। এই অৱস্থাইও শ্বতীক মানসিকভাৱে অসুখী কৰি ৰাখে। আনহাতে শাশ্বতীৰ ককায়েক ৰেৱতীয়ে ভাবে ৰমণীৰঞ্জনে ভাও ধৰিছে। তেওঁ নতুন শিক্ষাৰে শিক্ষিত; পৰম্পৰা তেওঁ নামানে। তেওঁ বিচাৰে ভনীয়েকে ৰুগীয়া স্বামীৰ লগত থাকি অসুখী হোৱাতকৈ আইন মতে বিবাহ বিচ্ছেদ কৰি পুনৰ সংসাৰ কৰাই ভাল। কিন্তু শাশ্বতী এগৰাকী ভাৰতীয় আদৰ্শ নাৰী, সীতা-সাবিত্ৰীৰ দৰে স্বামী ভক্তি-পৰায়ণা। তেওঁ সমাজৰ সাতামপুৰুষীয়া নীতিক উলংঘা কৰিব নোৱাৰে। বিবাহক তেওঁ পবিত্ৰ বন্ধন বুলি ভাবে।

আনহাতে শাশ্বতীৰ দেউতাকে পৃথককৈ এটা ঘৰ সজাইছে শাশ্বতীৰ পৰিয়ালটোৰ বাবে। এই কথাই ৰেৱতীক আৰু বেছিকৈ ক্ষুন্ন কৰে। এই সকলোবোৰ মিলি শাশ্বতীক মানসিকভাৱে বৰ দুৰ্বল কৰিছে। শাশ্বতীয়ে কিয় এনে হ'ল, ৰমণীৰ মগজুৰ বিকৃতি কিয় ঘটিল, জীয়েক নিকক ইমান মৰম কৰা মৰমিয়াল পিতৃজন কিয় হঠাতে বোবা হৈ গ'ল – এইবোৰ ভাবি থাকোঁতে যেন অনুভৱ কৰিছে ৰমণীৰ অসুখৰ বাবে কিজানিবা তেওঁৰ পৰিয়ালেই দায়ী। সেয়ে ককায়েক ৰেৱতীক কয় – *"কোনে জানে হয়তো তেখেতৰ এনে অৱস্থাৰ কাৰণে আমিয়েই দায়ী।"*[illegible]

কোনো দিনেই শাশ্বতী আৰু তেওঁলোকৰ সন্তানটি ৰমণীৰঞ্জনৰ হ'ব পৰা নাই। বিয়াৰ পিছত শাশ্বতীহঁত দেউতাকৰ ঘৰতে আছে, দেউতাকেই ভৰণ-পোষণ সকলো কৰিছে, শাশ্বতীৰ বাবে পৃথকে ঘৰ সজাইছে। হয়তো এইবোৰ কথাকে ভাবি ৰমণীৰ মানসিক বিকৃতি ঘটিছে। শেষত শাশ্বতীয়ে এক সাহসী সিদ্ধান্তৰে জীৱনটো নিজৰ মতে পৰিচালনা কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত লৈছে। দেউতাকৰ মৰমৰ আশ্ৰয়ত থকা শাশ্বতীয়ে ককায়েকৰ যুক্তিক প্ৰতিহত কৰি তাইৰ জীৱনৰ চূড়ান্ত সিদ্ধান্ত ঘোষণা কৰিছে এনেদৰে –

> *"মুক্তি নাই নাই, তেনে মুক্তি মই নিবিচাৰোঁ। শাশ্বত যি সমন্ধ তাকে আজি তোমালোকৰ শ্বতীয়ে মানি ল'ব। মোক আজি একো নালাগে। নালাগে তোমালোকৰ আইনৰ সহায়ত দিব খোজা মুক্তি, নালাগে মোক দেউতাই সজাই দিয়া অট্টালিকা। স্বামী আৰু ছোৱালীজনীক লৈ সৰু এটা জুপুৰি ঘৰতে আৰম্ভ হ'ব মোৰ এই নতুন জীৱন।"*[illegible]

পৰম্পৰা আৰু ভাৰতীয় নাৰীৰ আদৰ্শৰে শাশ্বতীৰ জীৱন পৰিচালিত হৈছে। ইয়াতেই চৰিত্ৰটোৰ মানসিক শান্তি। এগৰাকী নাৰীৰ বাবে স্বামী আৰু সন্তানৰ সুখেই পৰম সুখ।

নায়িকা নাট্যকাৰ নাটকখনৰ এটা পুৰুষ চৰিত্ৰ হ'ল ৰমণীৰঞ্জন। তেওঁ শাশ্বতীৰ স্বামী। ৰমণীৰঞ্জন সৎ আৰু প্ৰতিভাবান ব্যক্তি আছিল। বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ভিতৰতে অংকত সৰহ নম্বৰ পোৱা ফাৰ্ষ্ট ক্লাচ্ অৰ্নাচ গ্ৰেজুৱেট। কিন্তু দুৰ্ভাগ্য যে, কিবা অজানিত কাৰণত ৰমণীৰ মূৰৰ বিকৃতি ঘটে। শাশ্বতী আৰু সন্তানটিৰ আগত তেওঁ কথা কম কয়। দাৰ্শনিকৰ দৰে কিবা ভাবি থাকে। ৰমণীৰ সংলাপৰ মাজত প্ৰমাদ বলকা যেন লাগিলেও সমাজখনৰ প্ৰতি ক্ষোভ প্ৰকাশ পাইছে। কাৰো লগত তেওঁৰ মনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰৰ কাৰণে নিজে নিজে মনৰ কথাবোৰ প্ৰকাশ কৰে এনেদৰে –

> *''হাঁঃ হাঃ হাঃ সকলো মিছা, সকলো মিছা। সঁচা মাথোঁ এইটোৱেই যে সকলোৱে ভাবি ভাল পায়, মই বলিয়া। অৱশ্যে মোৰ তাত কি ? মোক বিলাতৰ ডাক্তৰে আহি চাইছে। জানে মই অংকৰ অৰ্নাচ পেপাৰত ইউনিভাৰচিটিত ৰেকৰ্ড মাৰ্ক পাইছিলো। মই হয়তো জৰ্জ হ'ব পাৰিলোঁহেঁতেন ! জৰ্জৰ আসনত বহি সকলো ব্লেক মাৰ্কেটিয়াৰক ফাঁচী দিম। জানে, মই লটাৰীৰ টিকট কিনিছোঁ। এক কোটি টকা পাম। সেই টকাৰে এনে এটা বোমা তৈয়াৰ কৰিম, গোটেই পৃথিৱীখনকে ধ্বংস কৰি পেলাম। নতুনকৈ গুটি সিঁচি নতুনকৈ গছ গজাব নোৱাৰিলে একো নহয়। জানে মই আগৰ জনমত হয়তো স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰসিংহ আছিলোঁ। হয়তো পিটাৰ দি গ্ৰেট আছিলোঁ। নহয়, নহয়, সকলো মিছা, সঁচা মাথোঁ এইটোৱেই যে মই বলিয়া; হাঃ হাঃ হাঃ –''*[৩৭]

ৰমণীৰঞ্জনক নাটকখনত এটি অসহায় চৰিত্ৰ হিচাপে নাট্যকাৰে চিত্ৰিত কৰিছে। চৰিত্ৰটোৰ মানসিক ভাৰসাম্য হেৰুৱাৰ মূলতে নিজৰ দুৰ্বল অৱস্থা। পত্নী আৰু কন্যাক তেওঁ ভৰণ-পোষণ দিব পৰা নাই। নিজাকৈ এটি ঘৰ সাজিব পৰা নাই। এইবোৰ কাৰণতে হয়তো তেওঁ মানসিকভাৱে ভাগি পৰিছে। মনতে শহুৰেকৰ বোজা হৈছো বুলি ভাবি নানা চিন্তা হৈছে। এনেবোৰ কাৰকেই হয়তো তেওঁৰ মানসিক বিকৃতিৰ মূল। শাশ্বতী আৰু সন্তানটি কাষত নাথাকিলে তেওঁ ভয় কৰে। যেতিয়া শাশ্বতীৰ ককায়েকে ৰমণীক ডিৰ্ভোচ দিয়াৰ কথা কৈছিল, শ্বতীক মুক্তি দিয়াৰ কথা কৈছিল তেতিয়া বৰ অসহায় হৈ তেওঁ কৈছিল – *''শ্বতীক এৰি, নিকক এৰি – মই যে বৰ অসহায়। মোৰ যে কোনো নাই।''*[৩৮]

ৰমণীৰ চৰিত্ৰটোৰ মাজত এজন অসহায় স্বামী আৰু পিতৃৰ ছবি স্পষ্টকৈ প্ৰকাশ পাইছে।

নায়িকা নাট্যকাৰ নাটকখনৰ এটা বিশিষ্ট চৰিত্ৰ হ'ল বিভূতি বৰুৱা। তেওঁ অৱসৰপ্ৰাপ্ত প্ৰফেচাৰ। বিভূতি বৰুৱাই সমাজৰ ৰীতি-নীতি মূল্যবোধক গুৰুত্ব দিয়ে। তেওঁ জীয়েক শাশ্বতীক পঢ়ুৱাইছে, যোগ্য বুলি ভবা পাত্ৰলৈ বিয়া দিছে। কিন্তু তেওঁ আৰু শাশ্বতীৰে দুৰ্ভাগ্য যে ৰমণীৰঞ্জনৰ মানসিক বিকৃতি ঘটিছে। অপত্য পিতৃ চেনেহেৰে তেওঁ জীয়েকক আৱৰি ৰাখিছে, জীয়েকৰ লগতে নাতি আৰু জোঁৱায়েককো লগত ৰাখিছে। সমাজৰ বিষয়ে, মানুহৰ চিন্তাধাৰাৰ বিষয়ে তথা জীৱন সম্পৰ্কে তেওঁৰ দৃষ্টিভংগী গভীৰ। বিভিন্নজনৰ মনৰ খবৰবোৰ তেওঁ গম পায়। সেয়ে তেওঁ জীয়েক শাশ্বতীৰ বাবে পৃথকে এটা ঘৰ সজাইছে। শাশ্বতী বিয়া দিয়া ছোৱালী, তেওঁৰ ঘৰতে জোঁৱাইসহ থকাটো পুতেক ৰেৱতী আৰু বোৱাৰীয়েকে ভাল পোৱা নাই। শাশ্বতী আৰু জোঁৱাই ৰমণীৰঞ্জনৰো মনত অপৰাধবোধ থাকিব পাৰে; সেই কথাও তেওঁ ভাবিছে। বিভূতি বৰুৱাৰ জীৱনলৈ দুখ বা সংঘাত আহিছে জীয়েক শাশ্বতীৰ বাবে। যেতিয়া শাশ্বতীয়ে ককায়েকৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে নিজাকৈ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিছে তাত বিভূতি বৰুৱা পৰম সুখী হৈছে। শাশ্বতীৰ পৰিয়ালৰ প্ৰতি যি দায়বদ্ধতা সেয়াই তেওঁক অলপ মানসিক শান্তি প্ৰদান কৰিছে। এজন মৰমিয়াল পিতৃৰ ছবি বিভূতি বৰুৱাৰ চৰিত্ৰত ফুটি উঠিছে।

নায়িকা নাট্যকাৰ নাটকখনত শাশ্বতীৰ পিতৃ আৰু ভাস্বতীৰ পিতৃ – এই দুয়োজনৰ মাজতে নিজৰ কন্যাৰ প্ৰতি অপত্য চেনেহ থকা কথা প্ৰকাশ পাইছে। দুয়োগৰাকী পিতৃয়ে বিয়া দিয়াৰ পিছতো জীয়েকহঁতক নিজৰ ঘৰতে ৰাখিছে। তেওঁলোকৰ এনে মৰমৰ আকৰ্ষণ ফ্ৰয়েডৰ মতে ইডিপাচ ৰেক্সৰ প্ৰভাৱ বুলি ক'ব পাৰি।

ৰেৱতী নাটকখনৰ আন এটা চৰিত্ৰ। তেওঁ বিলাতত পঢ়ি অহা স্বাধীন ভাৰতৰ ব্যস্ত ইঞ্জিনিয়াৰ। ৰেৱতীয়ে সংসাৰখনৰ পৰিৱৰ্তনক মানি লয়। তেওঁ প্ৰগতিশীল চিন্তাৰ অধিকাৰী। আবেগক ৰেৱতীয়ে প্ৰশ্ৰয় নিদিয়ে, দিয়ে যুক্তিক। সেয়ে তেওঁ ভনীয়েক শাশ্বতীৰ সমস্যাটোক যুক্তিৰে বিচাৰ কৰিছে। তেওঁৰ মতে এজন মানসিক ৰোগীৰ লগত থাকি জীৱনটো দুখময় কৰাতকৈ শাশ্বতীয়ে জুডিচিয়েল চেপাৰেচন লৈ পুনৰ সংসাৰী হোৱা ভাল। অথবা পঢ়ি-শুনি জীৱনটো নিজৰ মতে গঢ় দিয়া ভাল। তেওঁৰ এনে মতৰ কথা শাশ্বতীৰ বান্ধৱী বাণীৰ আগত প্ৰকাশ কৰিছে এনেদৰে –

> *“আইৰ ফালৰ পৰা মই ভাবি চাইছোঁ। সমাজৰ সাতামপুৰুষীয়া ৰীতি-নীতিক আকোঁৰ-গোজালি দি ধৰি থকাৰ দিন কেতিয়াবাই উকলিল। আগৰ দিনৰ যিবোৰ কথাই হুলস্থূলৰ সৃষ্টি কৰিছিল, আজি তেনেবোৰ কথাৰ বিষয়ে মানুহে আলোচনাকে নকৰে।”*[illegible]

ৰেৱতীয়ে সমাজৰ পৰিৱৰ্তনবোৰ ফঁহিয়াই চাইছে। আগৰ দিনত শান্তি নোহোৱা ছোৱালী বিয়া দিছিল, কিন্তু এতিয়া কলেজলৈ নগ'লে ছোৱালীৰ বাবে দৰা পোৱাই টান। মূঠতে শাশ্বতী, বাণীহঁতে ভবাৰ দৰে সমাজখন হৈ থকা নাই। সমাজত বিধৱা বিবাহ হৈছে। স্বামীৰ অত্যাচাৰৰ প্ৰতিবাদ ৰূপে বিচ্ছেদ লৈ পুনৰ আনক বিবাহ কৰাইছে। আচল কথা হ'ল বৰ্তমান সমাজৰ বিৰাট পৰিৱৰ্তন হৈছে। মানুহে পৰম্পৰা বা সাতামপুৰুষীয়া নীতিক আকোঁৱালি থকাৰ যুক্তি কোনো কাৰণতে নাই। ৰেৱতী চৰিত্ৰটোৰ নিজাকৈ কোনো সংঘাত নাই। ভনীয়েকৰ সমস্যাবোৰত তেওঁ সোমাই পৰিছে সমাধান কৰিবৰ বাবে। কিন্তু শাশ্বতীৰ কাষত তেওঁৰ যুক্তি, বিচাৰ-বিবেচনা সকলো অৰ্থহীন হৈ পৰিছে।

নাটকখনৰ আন এটা চৰিত্ৰ হ'ল চলিহা। তেওঁ এগৰাকী আগশাৰীৰ ঠিকাদাৰ। প্ৰফেচাৰ বিভূতি বৰুৱাৰ বন্ধু। বিভূতি বৰুৱাৰ সকলো সমস্যাৰে তেওঁ অংশীদাৰ। তেওঁৰেই শাশ্বতীৰ বাবে ঘৰ সজোৱা কাম কৰিছে। চলিহা এজন আদৰ্শবান ব্যক্তি। তেওঁ সমাজৰ পৰম্পৰাৰ এজন সমৰ্থক। ৰেৱতী আৰু বিভূতিৰ চৰিত্ৰৰ স্পষ্টতা আনিবলৈকে নাটকখনত এই চৰিত্ৰটো অংকন কৰা হৈছে।

বাণী আৰু নিৰু নাটকখনৰ আন দুটা নাৰী চৰিত্ৰ। বাণী শাশ্বতীৰ বান্ধৱী। সুখে-দুখে শাশ্বতীক সাহস যোগাইছে বাণীয়ে। নাটকখনত বাণী চৰিত্ৰৰো নিজা কোনো সংঘাত নাই। কেৱল শাশ্বতীৰ সংঘাতক স্পষ্ট কৰিবলৈ, ৰেৱতীৰ যুক্তিৰ প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ বাণীৰ চৰিত্ৰটো সংযোজন কৰা হৈছে।

নিৰু হ'ল শাশ্বতী আৰু ৰমণীৰঞ্জনৰ কন্যা, সৰু ছোৱালী। ককাক বিভূতি বৰুৱাৰ আশ্ৰয়, মৰম-আপডালত ডাঙৰ হোৱা আলসুৱা ছোৱালী নিৰু। সংসাৰৰ হাল-জাল একো নুবুজিলেও নিৰুৱে ককাকৰ ঘৰখনৰ গোমা পৰিবেশটোৰ কাৰণেই অনুমান কৰিব পাৰিছে ক'ৰবাত কিছু ব্যতিক্ৰম ঘটিছে বুলি। দেউতাক ৰমণীৰঞ্জনৰ হঠাত পৰিৱৰ্তন, মাকৰ চিন্তাশীল ব্যক্তিত্বই কণমানি নিৰুক শংকিত কৰি তুলিছে। দেউতাকে কিয় কথা নপতা হ'ল, চকলেট কিয় ননা হ'ল এনে – বহু প্ৰশ্নৰে নিৰুয়ে বিব্ৰত কৰিছে মাক শাশ্বতীক।

নায়িকা নাট্যকাৰৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰই ভিন্ন মানসিক চিন্তাত আক্ৰান্ত হৈ পৰিছে। বাহ্যিকভাৱে চৰিত্ৰবোৰ স্বাভাৱিক যেন লাগিলেও মানসিকভাৱে চৰিত্ৰবোৰ অসুস্থ। *নায়িকা নাট্যকাৰ* নাটকখনৰ গঠন প্ৰণালী অভিনৱ। সেয়ে ইয়াৰ ঘটনাৰ বিকাশ, বিস্তাৰ আৰু সমাপ্তিও অভিনৱ। গোটেই নাটকখন ৰচনা কৰা হৈছে 'নাট্যকাৰ'ৰ সৃষ্টি মনীষাত। নাটকখনৰ সমস্যাবোৰ পাৰিবাৰিক যদিও ই সামাজিক সমস্যাৰে উপাদান।

সেয়ে 'নাট্যকাৰ'ৰ মনত বিভিন্ন সময়ত এই সমস্যাবোৰে ক্ৰিয়া কৰিছে বিভিন্ন চৰিত্ৰবোৰ আক্ৰান্ত হোৱাৰ মাধ্যমেৰে। প্ৰকৃতাৰ্থত 'নাট্যকাৰ'গৰাকী চৰিত্ৰৰ অৱচেতন মনত সোমাই পৰিছে। সামাজিক জীৱনৰ জটিলতাই সৃষ্টি কৰা ব্যক্তিমনৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ বিভিন্ন ৰূপ নাটকখনত ফুটি উঠিছে।

নায়িকা নাট্যকাৰ এখন পাৰিবাৰিক সমস্যা প্ৰধান নাটক। নাটকখনৰ ৰচনাৰ আৰ্হি নতুন। দৃশ্য বা অংক বিভাজন নাই। নাট্য সমালোচক প্ৰফুল্লদত্ত গোস্বামীয়ে নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ ৰূপে নাট্যকাৰজনকেই নিৰ্দেশ কৰিছে। তেওঁ নাটকখনক আধুনিক Sur-realisim[৪০]-ৰ লগত তুলনা কৰিছে। এই নাটকখনত চৰিত্ৰবোৰে কোনো ঘটনাক্ৰম বা ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰি আত্মপ্ৰকাশ কৰা নাই। নাট্যকাৰৰ মনৰ ভিতৰত যেতিয়া যিবোৰ ঘটনাই ভুমুকি মাৰিছে তেতিয়াই চৰিত্ৰটোৱে দেখা দিছে। নাটকখন পাৰিবাৰিক সমস্যামূলক নাটক হ'লেও এই সমস্যাবোৰে সামাজিক মূল্যবোধত আঘাত কৰিছে। ইয়াত প্ৰধানকৈ প্ৰাচীন বা সনাতন পৰম্পৰা আৰু আধুনিক যুক্তিবাদী চিন্তাধাৰাৰ মাজত সংঘাত সৃষ্টি হৈছে আৰু ই ব্যক্তি জীৱন বিষময় কৰি তুলিছে। এইখন নাটকত যদিও দুখন নাটকৰ বিষয়বস্তু অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে তথাপি নাট্যকাৰৰ নিৰ্মাণ কৌশলৰ দক্ষতা হেতু এখন নাটকৰ দৰে ভাবটো দাঙি ধৰিছে। সেয়ে নাটকখনত ভাবৰ ঐক্য ৰক্ষা হৈছে।

নাটকখনত দুই প্ৰকাৰ চৰিত্ৰৰে সমাবেশ ঘটিছে – স্থিতিশীল আৰু গতিশীল। নাট্যকাৰ, ভাস্বতী, বিমল আদি চৰিত্ৰবোৰ গতিশীল চৰিত্ৰ। নাট্যকাৰ, ভাস্বতী, শাশ্বতী, হিমাংশু, বিমল আদি চৰিত্ৰবোৰক প্ৰধান চৰিত্ৰ বুলি ক'ব পাৰি। বাকীবোৰক সাধাৰণ শ্ৰেণীত থৈ আলোচনা কৰিব পাৰি। প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ প্ৰয়োজনীয়তা আৰু গুৰুত্ব নাটকখনত আছে। নাটকখনত বাহ্যিক সংঘাতকৈ অন্তৰ্সংঘাতৰ প্ৰাধান্য বেছি। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ নাটকসমূহৰ এটা প্ৰধান বৈশিষ্ট্যই হ'ল অন্তৰ্সংঘাতৰ প্ৰাধান্য। এইখন নাটকতো অন্তৰ্সংঘাতৰ প্ৰাধান্য বেছি। ইয়াৰ চৰিত্ৰসমূহ অধিক সূক্ষ্ম আৰু উজ্জ্বল ৰূপত প্ৰকাশ হৈছে।

নায়িকা নাট্যকাৰ নাটকখনৰ সংলাপৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিলে দেখা যায় ইয়াত তিনি ধৰণৰ সংলাপ ব্যৱহাৰ হৈছে। দীৰ্ঘ, নাতিদীৰ্ঘ আৰু চুটি ধৰণৰ সংলাপ। সংলাপে চৰিত্ৰক প্ৰকাশ কৰে। ব্যক্তিত্ব প্ৰকাশৰ এটা মাধ্যম হ'ল মুখৰ ভাষা বা সংলাপ। এইখন নাটকৰ সংলাপৰ গভীৰতা আছে। কোনোটো চৰিত্ৰৰ মুখতে পাতলীয়া ধৰণৰ সংলাপ দিয়া হোৱা নাই। নাটকৰ বিষয়বস্তু গহীন ধৰণৰ আৰু সমস্যাসমূহো গুৰুত্বপূৰ্ণ। সেয়ে ইয়াৰ সংলাপো যথেষ্ট গহীন। বিশেষকৈ ভাস্বতী আৰু 'নাট্যকাৰ'ৰ

সংলাপৰ মাজত মানুহৰ বাহ্যিক আৰু অন্তৰ্জীৱনৰ বিভিন্ন সমস্যাৰ কথা আলোচনা হৈছে। 'নাট্যকাৰ'গৰাকীয়ে নাটকৰ কাহিনী বিচাৰি ভাস্বতীৰ কাষ চাপিছে। সেই মুহূৰ্তত ভাস্বতীয়ে কৈছে –

> "*ভাস্বতী : বাৰু বেছ, আপুনি মোৰ কথা লেখিবলৈ ওলাইছে কিন্তু*
> *কিমানখিনি জানে মোক ? মোৰ বাহিৰা ৰূপটো*
> *আপোনালোকে দেখিছে, মোৰ বাহিৰা আচৰণ*
> *আপোনালোকে লক্ষ্য কৰিছে, কিন্তু মোৰ মনৰ কথাবোৰৰ*
> *কিবা ভু ৰাখেনে ?*
> *নাট্যকাৰ : ৰাখিব পাৰিছোনে নাই ক'ব নোৱাৰোঁ, চেষ্টাৰ ত্ৰুটি হ'লে*
> *কৰা নাই।*"[৩১]

'নাট্যকাৰ'ৰ সংলাপবোৰ বৰ বুদ্ধিদীপ্ত আৰু আনৰ মনৰ তলিলৈকে চাব পৰা বিধৰ। দেউতাকৰ সংলাপৰ মাজতো নাটকীয় বিষয়বস্তুৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ পাইছে। বিষয়বস্তুৰ গুৰুত্ব বুজি কোনটো চৰিত্ৰক কেনে সংলাপ দিব সেই কথা তেওঁ নিৰ্বাচন কৰিছে। নাটকখনত পাতলীয়া বা হাস্যৰসাত্মক সংলাপ নাই।

নাটকখনৰ আলোচনা কৰিবলগীয়া আন এটা দিশ হ'ল ইয়াত কোনো লঘু বা ব্যংগ ভাব প্ৰকাশ কৰিব পৰা চৰিত্ৰ অংকন কৰা হোৱা নাই। নাটকখনৰ ভালেকেইটা চৰিত্ৰ চিৰিয়াছ। হাস্যৰসৰ ছিটিকনি এটাও নথকা নাটকখনত কৰুণ সুৰ এটা নীৰৱে বাজি আছে। ভাস্বতী আৰু হিমাংশুৰ সিদ্ধান্তই নাটকখনত এটা সন্তোষজনক সমাপ্তি আনি দিছে।

সংগীত আৰু পোহৰৰ পৰিকল্পনা নাটকখনৰ এটা মূখ্য দিশ। ইয়াত আৱহ সংগীত প্ৰয়োগ কৰা হৈছে নাটকীয় ঘটনা আৰু পৰিবেশক গভীৰ কৰিবলৈ। পোহৰৰ কৌশলৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি মঞ্চ পৰিৱৰ্তন কৰা হৈছে। মঞ্চত এটা বিশেষ সময়ত অনুপ চলিহা আৰু ভাস্বতীৰ কথক নৃত্য পৰিৱেশন কৰা হৈছে।

নাটক এখনৰ সৌন্দৰ্য বহু পৰিমাণে নিৰ্ভৰ কৰে নাটকৰ কাহিনীৰ সংঘাতৰ ওপৰত। এইখন নাটকত সংঘাত আহিছে সামাজিক কাৰণত। ভাস্বতীক সমাজৰ নিয়ম মতেই একেবাৰে সকতেই বিয়া দিব লগা হৈছে। সামাজিক প্ৰমূল্যৰ লগত মানুহৰ জীৱনৰ সংঘাত নাটকখনৰ এক বিশেষ বক্তব্য। বিমল, ভাস্বতী, শাশ্বতী আৰু ৰমণীৰঞ্জনৰ সংঘাত হৃদয়ৰ হ'লেও প্ৰথমে সেয়া সামাজিকভাৱেই আহিছে।

মুঠতে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *নায়িকা নাট্যকাৰ* অসমীয়া নাট্য সাহিত্যলৈ এক অভিনৱ সংযোজন। ইয়াৰ বিষয়বস্তু, চৰিত্ৰ সৃষ্টি, ভাষা, পৰিৱেশন পদ্ধতি – এই

কেউটা দিশ নিৰীক্ষণ কৰিলে এটা কথা স্পষ্ট হয় যে, বৰুৱাৰ আন নাটকতকৈ এইখন ব্যতিক্ৰম। নাট্যকাৰ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই তেওঁৰ *নাট্য-নিবন্ধ* (১৬১ পৃঃ) নামৰ পুথিত এটা কথা উল্লেখ কৰিছে যে, তেওঁৰ *নায়িকা নাট্যকাৰৰ* শাশ্বতী আৰু ভাস্বতী দুয়োগৰাকীয়েই তেওঁ ওচৰৰ পৰা পোৱা দুগৰাকী নাৰী আৰু নাটকত সজোৱা ঘটনাৱাজি সম্পূৰ্ণ সত্য। সদৌ শেষত ক'ব পাৰি যে, নাটকখনৰ ভাব বা বিষয়বস্তু আৰু চৰিত্ৰই ইয়াত সমানে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। গতিকে নাটকখন ভাবপ্ৰধান আৰু চৰিত্ৰপ্ৰধান - উভয়ে।

পাদটীকা :

১। ডেকা, কনক চন্দ্ৰ (সম্পাঃ) : *নাট্যপ্ৰভাকৰ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ষ-ত্ৰিশখন নাটক*, পৃঃ ৩৪১
২। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৪৮
৩। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৪৯
৪। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৫০
৫। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৫২
৬। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৪৮
৭। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৫৪
৮। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৫৪
৯। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৪০
১০। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৩৮-৩৩৯
১১। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৫৮
১২। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৩০
১৩। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৩২-৩৩৩
১৪। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৫৮
১৫। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৫১
১৬। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৫৩
১৭। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৫২
১৮। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৬২
১৯। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩৩৭
২০। বৰুৱা সত্যপ্ৰসাদ : *নাট্য নিবন্ধ*, পৃঃ ৩৪৮
২১। ডেকা, কনক চন্দ্ৰ (সম্পাঃ) : পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩১৯

২২। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩২৪
২৩। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩২৪
২৪। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩১৯
২৫। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩১৯
২৬। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩২১-৩২২
২৭। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩০৪
২৮। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩২৩
২৯। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩২২-৩২৩
৩০। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩০০
৩১। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩০৫
৩২। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩০৬
৩৩। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩০৬
৩৪। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩০৫
৩৫। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩১৮
৩৬। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩১৯
৩৭। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩০৭
৩৮। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩১৮
৩৯। উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৩১৪
৪০। বৰুৱা, সত্যপ্ৰসাদ : পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ১০৩
৪১। ডেকা, কনক চন্দ্ৰ (সম্পাঃ) : পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ২৯৭

000000

অৰুণ শৰ্মাৰ নাটক ঃ মৌলিক আৰু বৌদ্ধিক চিন্তাৰ সজীৱ সাহিত্য

নৰেন পাটগিৰি

নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাক তেওঁৰ জীৱনজোৰা সাহিত্য-সাধনাৰ বাবে অসম উপত্যকা সাহিত্য বঁটাৰে সন্মানিত কৰা হৈছে। বাতৰি কাকতত ওলোৱা এই 'ভাল খবৰ'টোৰ গাত গাঁথি দিয়া আছিল এটি সুন্দৰ বাক্য — অৰুণ শৰ্মা 'সাহিত্য আৰু পৰিবেশ্য-কলা উভয়তে উৎকৰ্ষতাৰ যোগেদি বঁটাৰে সন্মানিত মুষ্টিমেয় সংখ্যক প্ৰগতিশীল ব্যক্তিৰ এজন।' এটা সঁচা কথা।

অৰুণ শৰ্মাই 'সাহিত্য একাডেমী বঁটা' পোৱাৰ সময়ত এক ঘৰুৱা আলাপত (ছিগালৰ মজিয়াত) এবাৰ কৈছিল –

> *"আশীৰ্বাদৰ ৰং উপন্যাসৰ বাবে সাহিত্য একাডেমীয়ে মোক সন্মানিত কৰিলেও, প্ৰকৃতাৰ্থত এই বঁটা অসমীয়া নাটকলৈহে ৰাষ্ট্ৰীয় স্বীকৃতি।"*

আমিও ভাবোঁ, নাট্যকাৰ ৰূপে অৰুণ শৰ্মা যিমান সহজ আৰু সূক্ষ্ম, জটিল আৰু সাৱলীল, মৌলিক আৰু পৰিমিত, সাহিত্যৰ অন্য ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ এনে সৃজনমুখৰ সমৃদ্ধি কিমান গভীৰ আৰু দৃঢ় এনেবোৰ কথাত কোনোবা সমালোচকে আলোচনাৰ অৱকাশ থকা বুলি ক'বও পাৰে। অসমৰ অপেছাদাৰী তথা অসমীয়া নাট্য ঐতিহ্যৰ ধাৰাটোৰ আধুনিক বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উপযুক্ত উত্তৰসূৰি ৰূপেহে অসম আৰু ভাৰতৰ মানুহে তেওঁক জানে। এই কথাটোত কাৰো দ্বিমত নাই বুলিয়েই আমাৰ বিশ্বাস।

৭৬ বছৰীয়া এইগৰাকী স্বনামধন্য নাট্য-ব্যক্তিত্বৰ জন্ম ডিব্ৰুগড়ত। এই দীৰ্ঘ সময়ছোৱাত তেওঁ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য আৰু সাহিত্যৰ আন আন ক্ষেত্ৰত ভালেমান মৌলিক সৃষ্টিৰ বুটা বছা চানেকি আগবঢ়াইছে। ৪৩খন অনাতাঁৰ নাটক, ১২খন পূৰ্ণাংগ মঞ্চ নাটক, ৪খন উপন্যাস, ১১খন অন্য ভাষাৰ অনূদিত উপন্যাসৰ উপৰি দূৰদৰ্শনৰ চিত্ৰনাট্য, লগতে ভালেমান প্ৰবন্ধ-নিবন্ধ আদিও ৰচনা কৰিছে। সাহিত্য একাডেমী বঁটা আৰু মেগৰ বঁটাৰে সন্মানিত হোৱাৰ পূৰ্বে তেওঁ *কুকুৰনেচীয়া মানুহ* নাটকখনৰ বাবে দেশৰ ভিতৰত শ্ৰেষ্ঠ অনাতাঁৰ নাটকৰ নাট্যকাৰ ৰূপে 'আকাশবাণী

বঁটা'ও লাভ কৰিছিল। চমুকৈ এয়া – ৭৬ বছৰীয়া পৰিমিত ব্যক্তিত্বৰ গৰাকী অৰুণ শৰ্মাৰ নাট্য-সাহিত্য কৃতি।

এতিয়া আৰম্ভ কৰিবলৈ লৈছোঁ – অৰুণ শৰ্মাৰ নাটক। পিছে মঞ্চায়ন নহয়, পৰ্যবেক্ষণহে।

নাটক কেৱল মাত্ৰ বিনোদনৰ আড্ডাথলী নহয়; বিনোদন যদিও নাট্য নিবেদনৰ এটা স্বভাৱসিদ্ধ আচৰণ অথবা নাটকৰ সৈতে বিনোদনৰ বিষয়টো নিবিড়ভাৱে সংপৃক্ত, তথাপি দ্বিধাহীনভাৱে ক'ব পাৰি, নাটকে কেৱল হৃদয়াবেগকে আলোড়িত কৰি ক্ষান্ত নাথাকে, ই মগজুকো চিন্তাৰ দুৰ্লভ ৰসদ-পাতি যোগান ধৰে। এনে বৈশিষ্টপূৰ্ণ নাটকেহে বহন কৰে সাহিত্যৰ আবেদন, দাবী কৰিব পাৰে সাৰ্বজনীন মৰ্যাদা আৰু লাভ কৰে নিৰ্ভেজাল সমাদৰ। এই জাতীয় নাটকবোৰে নাটকৰ শাস্ত্ৰসন্মত উপাদানেৰে সমৃদ্ধ হোৱাৰ লগতে সাহিত্য ৰূপেও হয় স্বীকৃত। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ পৰৱৰ্তী কালছোৱাত অসমীয়া নাটকৰ শৰীৰত আধুনিক আ-অলংকাৰ পিন্ধাই বোধ-বীক্ষাৰ মানবিশিষ্ট চিন্তন-মননৰ সুগভীৰ আলাপ-সংলাপৰ মাৰ্জিত আয়োজন কৰা নাট্যকাৰগৰাকীয়েই হ'ল অৰুণ শৰ্মা। সাহিত্যৰ আধুনিক ৰসেৰে বিটোত দৃশ্য-শ্ৰাব্য মাধ্যম নাটক যে মাথো সংলাপচাৰিতা বা শৰীৰসৰ্বস্ব অংগি-ভংগিৰ বিনোদনমুখী আয়োজন নহয় – এই সহজ সত্যটোক তেওঁ বলিষ্ঠভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। তেওঁৰ পূৰ্বে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই *নায়িকা নাট্যকাৰ*, *ভাস্বতী* আদি নাটকেৰে নাট্য-সাহিত্যত পাশ্চাত্যৰ সুগভীৰ ভাবঘন – জটিল বিষয় আৰু চৰিত্ৰক অসমীয়া নাটকলৈ সফলভাৱে আনিছিল অথবা তেওঁৰ পিছৰ লেখক মুনিন ভূঞাৰ *জৰো-বৌৱা পৰজা*, *হাতী আৰু কাম্মী* নাটক দুখনত সাহিত্যমূল্য সঞ্চিত হৈ থাকিলেও, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পিছৰ কোনো এজন নাট্যকাৰে অৰুণ শৰ্মাৰ লেখীয়াকৈ ধাৰাবাহিকভাৱে সুচিন্তিত ৰূপত অসমীয়া আধুনিক নাট্যলেখন প্ৰক্ৰিয়াটোক আগবঢ়াই লৈ যাব পৰা নাই। তেওঁৰ গভীৰ আৰু সু-নিৰ্বাচিত বিষয়, সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম চৰিত্ৰ চিত্ৰায়ণ তথা সংলাপৰ সাহিত্যমূল্যই সৃজনশীল আধুনিক নাট্য পৰম্পৰাক গতিশীল কৰাৰ লগতে অসমীয়া নাটকক জাতীয় পৰ্যায়লৈ লৈ যোৱাত বিশেষভাৱে বৰঙণি যোগাইছে। অৰুণ শৰ্মাৰ ১৩খন নিৰ্বাচিত নাটকৰ সংকলন আৰু আন নাটকবোৰ পঢ়াৰ পিছত তেওঁৰ নাটকৰ উল্লিখিত বৈশিষ্টসমূহ সাধাৰণভাৱে মনলৈ আহে।

নাট্যকাৰৰ বিচাৰত তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠ নাটক কোনখন ? *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য*, *পৰশুৰাম*, *কুকুৰনেচীয়া মানুহ*, *আহাৰ*, *অগ্নিগড়*, *অদিতিৰ আত্মকথা* নে …… ? ব্যক্তিগত আলাপত তেওঁ আমাক কৈছিল – *কুৰী পাৰ্ট*। উল্লেখ কৰা নাটক

কেইখনতকৈ কমভাৱে চৰ্চিত এখন নাটক। নাটকখন পঢ়াৰ পিছত নাট্যমূল্যায়নৰ দৃষ্টিভংগী, টোটেল থিয়েটাৰৰ (total theatre) আবেদনময়তা, বিষয়ৰ বিশাল কেন্‌ভাছ, মহাকাব্যিক চেতনাৰ অহা-যোৱা, স্বাধীনতাৰ পিছৰ দুৰ্ভগীয়া সময় আৰু ঐতিহ্যৰ পৰিপন্থী মূল্যবোধৰ স্তাৱকত পৰিণত হোৱা তৰুণ প্ৰজন্মৰ মেঘাচ্ছন্ন বাস্তৱতা — এই সকলোবোৰ কথা-কাণ্ডই নাটকখনৰ তেজ-মঙহ হৈ পৰিছে। এইবোৰ কথা ক'বলৈ ওলাওঁতে মনলৈ আহিছে, তেওঁৰ সমকালীন দুগৰাকী নাট্যকাৰলৈ। হিমেন্দ্ৰ কুমাৰ বৰঠাকুৰ আৰু সদ্য প্ৰয়াত মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ। মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *জন্ম* নাটকখনৰ মনোভংগী আৰু তেজোদীপ্ত সংলাপবোৰলৈ চালে অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ ঐতিহ্যবাহী ধাৰাটোলৈ মনত পৰে। হিমেন্দ্ৰ কুমাৰ বৰঠাকুৰৰ *বাঘ*, *কিন্দু*, *মমৰ ঘৰ* আৰু *দীপ* (এই নাটখনক নাট্যকাৰ শৰ্মাই এখন শ্ৰেষ্ঠ অসমীয়া নাটক বুলি বিবেচনা কৰে।) নাটকেইখনৰ বিষয়বস্তু, মিতব্যয়ী সংলাপৰ সাহিত্য ৰস, গঠন-গতি – এনেবোৰ দিশলৈ মন দিলেই প্ৰায়েই অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকলৈ মনত পৰে। অসমীয়া নাটকৰ আধুনিক ধাৰাটোক বৈ লৈ যাওঁতে এই দুগৰাকী যশস্বী নাট্যকাৰে কোনোবা বৃক্ষৰ ছাঁত জিৰাই যেন বন্ধুত্বৰ হাত আগবঢ়াই দিছে; আধুনিক নাট্য-চেতনাৰ উচ্চমান বিশিষ্ট [illegible]জাই যুৰীয়া বাঁহীৰ সুৰীয়া সুৰ হৈ সৃষ্টি কৰিছে অসমীয়া নাট্য-ঐতিহ্যৰ আধুনিক চেতনাস্ৰোত।

আলোচনাটিত আমি মূলতঃ *অৰুণ শৰ্মাৰ নিৰ্বাচিত নাটক* সংকলনটিৰ নাট ১৩ খনক অধিক গুৰুত্ব দিম। কিয়নো সংকলনটিত নাট্যকাৰগৰাকীৰ সৃজন প্ৰক্ৰিয়াৰ এটা ক্ৰম আৰু ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰা হৈছে। *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* (১৯৬৯ চন)ৰ পৰা *অদিতিৰ আত্মকথা* (২০০০ চন)লৈকে চাৰিটা দশকজুৰি সংকলনটিৰ সূচনা আৰু সমাপ্তি। সংকলনটিত *পোষ্টাৰ* নামৰ শিশুনাট এখনৰ লগতে *পদ্মা কুন্তী ইত্যাদি* নামৰ মহিলা একাংক নাট এখনো আছে। চাৰিশ আশী পৃষ্ঠাৰ নাট্যসংকলনটিৰ প্ৰত্যেকখন নাটকক ফঁহিয়াই আলোচনা কৰাটো সম্ভৱ নহয় হেতুকেই আলোচনাৰ স্বৰূপটো হাতী মাৰি ভূকুকাত ভৰোৱাৰ দৰেহে হ'ব।

নাট্যকাৰ শৰ্মাৰ *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* এখন বহুলভাৱে চৰ্চিত নাটক। আপাত দৃষ্টিত বৃদ্ধ নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ কথা-কাণ্ডত বলিয়ালি থাকিলেও, এই বিসদৃশ বলিয়ালিৰ সিপিঠিত আছে এক দুৰন্ত গতিময় জীৱনবোধ, সৃষ্টিত উন্মুখ নাঙলৰ ফালৰ দৰে চিক্‌মিক চিৰায়ত অড়না। এইবাবেই নিবাৰণ নামৰ চিনাকি বৃদ্ধজনে এখন অদ্ভুত দুৱাৰ খুলি, পুৰণি মঞ্চসজ্জাৰ দ'মৰ ওপৰেদি বগুৱা বাই নিজৰ কোঠালৈ মাতি আনে অভ্যাগতক, ঘোঁৰাৰ পিঠিত উঠি সময়ৰ আগে আগে চেকুৰিব খোজে; দৰ্শকশূন্য

প্ৰেক্ষাগৃহত সংলাপ গাই 'মানৱতাৰ মাটিত, সময়ৰ সমুদ্ৰত কেৱল পোহৰ আৰু ৰং ছটিয়াই' যোৱাৰ শপত লয়। এই নাটকখন যিকোনো এগৰাকী দৃষ্টিশীল লোকৰ বাবে নিমিষতে হৈ উঠিব পাৰে আত্মজীৱনীমূলক, কিয়নো শ্ৰীনিবাৰণ চৰিত্ৰটো অভিনৱ কলা সৃষ্টিৰ বাটত ত্যাগ, কষ্ট, বঞ্চনা আৰু বিপৰ্যয়ৰ মূৰ্তিমান প্ৰতীক, আত্মাৰ স্বচ্ছ আইনা। এটা সাধাৰণ পৰিয়ালৰ পিতৃ শ্ৰীনিবাৰণ। দুৰ্গে, সুৰেণ, উপেন, ধীৰেন — চাৰিটা পুত্ৰ সন্তানৰ কোনোবাটো কাঠমিস্ত্ৰি, কোনোবাটো চাইকেল মেকানিক, কোনোবাটো এক চিনেমা হলৰ গেট কীপাৰ; এওঁলোকৰ মাজত এপাহ সতেজ ফুল হৈ শ্ৰীনিবাৰণৰ আত্মাৰ সুগন্ধি বিলাবলৈ আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে একমাত্ৰ কন্যা নন্দিনী। ইয়াৰ পিছতো নাটক-বলিয়া নিবাৰণৰ এটা পৰিচয় আছে। কি সেই বিশেষ পৰিচয় ? নন্দিনীৰ প্ৰেমৰ মৌন প্ৰাৰ্থী ৰমেশৰ আগত ব্যক্ত কৰিছে সেই পৰিচয় —

> *"আকাশত আইডিয়াৰ অনন্ত চৰাই উৰি ফুৰয়। সিহঁতক হত্যা কৰিব পাৰি। এটি আইডিয়াৰ চৰাইক মই ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিলোঁ। ভাবিছিলো, ধৰি আনি তাৰ কণ্ঠত মই অমিয়া সুৰৰ ঢৌ তুলিম, সুৰৰ অপূৰ্ব মূৰ্ছনা তুলিম, ভাবিছিলোঁ তাৰ মাতত মই ৰূপকথাৰ সন্মোহনী সৃষ্টি কৰিম। কিন্তু সেই চৰাইৰ কণ্ঠত অমিয়া সুৰৰ, ৰূপকথাৰ সন্মোহনীৰ সৃষ্টি নহ'ল। মই হয়তো সেই চৰাইক হত্যাহে কৰিছোঁ। এয়া মোৰ সেই নিহত বিহংগ।"*

শ্ৰীনিবাৰণ আকাশত উৰি ফুৰা আইডিয়াৰ অনন্ত চৰাইৰ চিকাৰী নহয়, মুক্ত বিহংগৰ কণ্ঠত সৃষ্টিৰ মাদকতাভৰা মোহন বাঁহী গাঁথি দিব খোজা তেওঁ এজন শিল্পী আৰু নন্দিনী তেওঁৰ আত্মাৰ সহচৰ। বৌদ্ধিক দৈন্যৰ বালি চাপৰিৰ দৰে শ্ৰীনিবাৰণে দৰ্শকশূন্য প্ৰেক্ষাগৃহত অকলশৰে গাই গৈছে হৃদয়ৰ মৰ্মস্থলীৰ পৰা নিঃসৰিত বেদনাভৰা সংলাপ —

> *"………. মোৰ অভিনৱ কল্পনাবোৰ, নতুন নতুন আইডিয়াবোৰ, চিৰাচৰিত আৰু নিজ নৈমিত্তিকৰ পৰা উত্তীৰ্ণ হৈ যুগক, সময়ক দ্ৰুত গতিৰে আগুৱাই নিয়া মোৰ চিন্তাবোৰ, এটি মহৎ কলাৰ অভিনৱ সৃষ্টিক উন্মেষিত কৰিবলৈ ভাষাৰ বুকুৰ পৰা বুটলি অনা এই বহু বহু শব্দবোৰ, কথাবোৰ, ইমান সুন্দৰ সুন্দৰ কথাবোৰ ………. ।"*

নাট্য-গুণৰ দিশৰ পৰা ***শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*** শীতত শেতা পৰা নিঃসংগ নিশাৰ আকাশত জ্বলি থকা এটি পুৱতি তৰা, আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ মাইলৰ খুঁটি। এই নাটকখন অৰুণ শৰ্মাৰ চিত্ৰাক্ৰমৰ ত্ৰিলজীৰ প্ৰথমখন নাটক। আন দুখন নাটক হ'ল —

অগ্নিগড় (১৯৯৬) আৰু *অদিতিৰ আত্মকথা* (২০০০)। প্ৰকৃতাৰ্থত *অগ্নিগড়* হৈছে *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*ৰ এক মানসিক বিস্তাৰ্। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ শক্তিশালী ব্যক্তিত্বৰ প্ৰভাৱে তেওঁৰ ইংৰাজী সাহিত্যৰ অধ্যাপিকা তনয়া অভিনেত্ৰী নন্দিনীক অগ্নিগড় হৈ আগুৰি থকা মনস্তাত্বিক আলাপেই হ'ল *অগ্নিগড়*। নন্দিনীৰ প্ৰেম, জীৱনবোধ — সকলোতে পিতৃ নিবাৰণৰ বিশাল ছায়া — এটা প্ৰজন্মৰ মানসিক গঠন — মেজাজক আন এটা প্ৰজন্মই কঢ়িয়াই লৈ যোৱাৰ অচিন বাস্তৱতা — নিবাৰণৰ পৰা নন্দিনী, নন্দিনীৰ পৰা অদিতি আৰু অদিতিৰ পৰা .... । নন্দিনীৰ ৪২ বছৰীয়া জীৱন কালত তেওঁ প্ৰথম উপলব্ধি কৰিলে অতীন্দ্ৰ দুৱৰা নামৰ পুৰুষ এজনৰ অস্তিত্ব আৰু এনে এজন পুৰুষৰ সন্ধানতে অতিবাহিত কৰিছিল পাখি লগা সময়ৰ পল-অনুপল। নন্দিনী নায়িকা। ৰমেশৰ লগত কটোৱা বৈবাহিক জীৱনৰ পৰা মুক্তি লাভ কৰা নন্দিনীয়ে সহজলভ্য ঐশ্বৰ্যৰ কাৰেঙৰ প্ৰলোভনকো উপেক্ষা কৰি শেষত বিচাৰি পালে নিজৰ কাংক্ষিত দেৱতাৰ মন্দিৰ, য'ত ধ্বনিত হ'ল — 'ওঁম'। অতীন্দ্ৰৰ মাজত বিচাৰি পালে দেউতাকৰ প্ৰকৃতি। লেগাম-ৰিকাপি নোহোৱা ঘোঁৰাত উঠি সময়ৰ আগে আগে নিবাৰণৰ দৰে অতীন্দ্ৰও দৌৰিব খোজে । নন্দিনীয়ে অতীন্দ্ৰক কৈ যায় —

> *"দেউতাৰ মৃত্যুৰ পিছত মোৰ মনৰ অটল শূন্যতা হঠাৎ এদিন এখন তৰংগ উচ্ছল সমুদ্ৰ হৈ ভৰি উঠিল। সেই সমুদ্ৰত তুমি (অতীন্দ্ৰ ব্যক্তিত্ব, মেধা, বলিয়ালি ....) মোৰ প্ৰতিদিনৰ সূৰ্যোদয় আৰু সূৰ্যাস্ত, উত্তাল জোৱাৰৰ উন্মাদনা .... ।"*

কিন্তু অতীন্দ্ৰৰ সংকটৰ স্বৰূপ অন্য। নন্দিনীৰ মনোজগতত একচ্ছত্ৰী প্ৰভাৱেৰে ৰাজ চলোৱা নিবাৰণক নিৰ্বাসন দিয়াৰ বাবে, নন্দিনীয়ে তেওঁ আৱিষ্কাৰ কৰা নিবাৰণ নামৰ বৃদ্ধজনক হত্যা কৰাৰ বাবে গুজৰি মৰে। অথচ, শ্ৰীনিবাৰণৰ অমৰত্ব, বিশালত্বক অতনুৱে হত্যা কৰিব কেনেকৈ ? নিবাৰণৰ ছাঁৰ অন্ধকাৰত অতনুৱে নন্দিনীক থেপিয়াই ফুৰে। নিবাৰণ, অতনু, নন্দিনীৰ তিনিটা বিচিত্ৰ ৰূপৰ মানসিক মাত্ৰাই *অগ্নিগড়*ৰ জুমুঠিটোক কৰি তুলিছে জটিল অথচ মনোগ্ৰাহী। নাটকখন ফ্ৰয়েড, ছাৰ্ত্ৰে, প্ৰেম, বিয়া, নাৰী-পুৰুষৰ সূক্ষ্ম সম্পৰ্কৰ কাব্যময় ৰাগৰ বিস্তাৰ। অতীন্দ্ৰ আৰু নন্দিনীৰ বিৰোধৰ উৎসমুখ নিবাৰণ। নিবাৰণেই সূচনা কৰে অতীন্দ্ৰৰ মাজত আত্ম-অস্তিত্বৰ সংকট, হয়তো নন্দিনীৰো। শেষত নন্দিনীয়ে নিশা অতীন্দ্ৰৰ ঘৰৰ পৰা উভতি যোৱাৰ পথত এটা দুৰ্ঘটনাতত পতিত হয়। অতীন্দ্ৰও যেন নন্দিনীৰ জীৱনত আকস্মিকভাৱে ঘটি যোৱা এটা দুৰ্ঘটনা 'এ পুল অব্ ব্লাড'। *অগ্নিগড়* যেন আকিৰা কুৰোছাৱাৰ *ৰশোমন*,

নিবাৰণ আৰু অতীন্দ্ৰই হাতত উন্মুক্ত তৰোৱাল লৈ থিয় হৈ আছে, দুজন চামুৰাই, মাজত থিয় হৈ আছে – প্ৰেম-অপ্ৰেম, আদৰ্শ-ঐতিহ্যৰ তেজেৰে ৰক্তাক্ত নন্দিনী।

নাট্যত্ৰয়ীৰ অন্তিমখন নাটক *অদিতিৰ আত্মকথা*। উল্লিখিত দুয়োখন নাটকতকৈও মৰ্মস্পৰ্শী আৰু আধুনিক সংবেদনেৰে বলিষ্ঠ *অদিতিৰ আত্মকথা*। তিনিওখন নাটকতে সত্যজিত ৰায়ৰ ত্ৰিল'জীৰ (*পথেৰ পাঁচালী*, *অপৰাজিতা* আৰু *অপুৰ সংসাৰ*) দৰে বিষয়, চৰিত্ৰ আৰু মানসিকতাৰ বাহ্যিক তথা অন্তৰ্মুখী ৰূপান্তৰ ঘটিছে। তিনিটা প্ৰজন্মৰ সময়, সংস্কাৰবোধ, সাংস্কৃতিক চেতনাক অভ্যন্তৰ ভেদি অনুধাৱন কৰাৰ বাবে নাট্যকাৰে পৰিৱৰ্তন আৰু গতিশীল চিন্তাদৰ্শনৰ আশ্ৰয় লৈছে। নাট্যকাৰে নাটকখনত কবিতা, ব্যক্তি জীৱন, সমাজ গ্ল'বেলাইজেশ্যন, মৃত্যু – সকলো আধুনিক বিষয়ৰ অমৃতশূন্য সমুদ্ৰ মন্থনৰ আয়োজন কৰিছে। এটা ডেকা চৰিত্ৰ যোছেফৰ কণ্ঠত বাজি উঠিছে – এলেন গিনছবাৰ্গৰ কবিতা –

"already my feet are washed in death
Here I am naked without identity
With no more body than the fine
black tracery of pen mark on
soft paper
as star talks to star
multiple beams of Sunlight

নাটকৰ প্ৰ'টাগ'নিষ্ট অদিতিয়ে মিলনৰ উম লগা স্মৃতি-ক্ষুধাৰ বাসনা ব্যক্ত কৰিছে ব'দলেয়াৰৰ কবিতাৰ উপমাৰে –

"When I nibble your rebellious, elastic locks, I feel.
as if I was eating memories".

নাটকখনত আধুনিক মনৰ বিভ্ৰান্তি-সংশয়, নিৰাশা-নৈৰাজ্য (ড্ৰাগ, সন্ত্ৰাসবাদ, নাৰী-পুৰুষৰ মৈথুন-কাৰ্য যাক যজ্ঞ বুলি কোৱা হৈছে), বৃহদাৰণ্যক উপনিষদৰ ব্যাখ্যা, বৌদ্ধধৰ্মৰ উদাৰনৈতিক প্ৰসংগ – সকলোবোৰ প্ৰাসংগিকতা ৰক্ষা কৰি অতি ক্ষীপ্ৰতাৰে সংলাপৰ ৰূপ ধাৰণ কৰিছে। আহিছে মৃত্যুৰ প্ৰসংগ – ইচ্ছামৃত্যু-ইউথেনেচিয়া। নাট্যকাৰৰ ভাষাত স্ব-মৰণো 'নিৰ্বাণৰে অন্য এক ৰূপ'। স্ব-মৰণেৰে শিল্প হৈ উঠাৰ বাবে অদিতিৰ অনন্ত হেঁপাহ। যি পথ দেখুৱাই থৈ গৈছে ৰুকাক নিবাৰণ আৰু মাতৃ নন্দিনীয়ে। এই তিনিওখন নাটকতে উজলি উঠিছে নাট্যকাৰৰ জীৱনৰ প্ৰতি, মৰণৰ

প্ৰতি, সময় আৰু সমাজৰ প্ৰতি এক সুকীয়া দায়িত্ববোধ, এক উচ্চমাৰ্গীয় নিজস্ব জীৱন-দৰ্শন। অসমীয়া আধুনিক সাহিত্যত অৰুণ শৰ্মাৰ এই নাট্যত্ৰয়ী হৈ ৰ'ব এক যুগোত্তীৰ্ণ দৃষ্টান্ত।

অৰুণ শৰ্মাৰ আন এখন শ্ৰেষ্ঠ অসমীয়া নাটক – *আহাৰ*। ১৯৬৩ চনতেই লিখা এই নাটখনে অসমীয়া নাট্যচৰ্চাৰ ইতিহাসত শীৰ্ষস্থান দখল কৰি আছে। *আহাৰ*ত আছে পাশ্চাত্যৰ উদ্ভট আৰু বিমূৰ্ত ভাবনাৰ অহা-যোৱা। ফৰাচী বিপ্লৱ বা পৰৱৰ্তী কালত দ্বিতীয় মহাসমৰে সূচনা কৰা মহাশূন্যতা আৰু নৈৰাজ্যই ইউৰোপত জন্ম দিছিল ব'দলেয়াৰ, কাফ্‌কা, ক্যেমু, বেকেট আদিৰ দৰে উদ্ভট-বিমূৰ্ত লেখক-কুলৰ। জীৱনৰ অৰ্থহীনতা, বিশ্বাসৰ অন্তঃসাৰশূন্যতা, অৰ্থহীন বিৰক্তিকৰ অপেক্ষাই হৈছে জীৱন। গতিকে ইয়াক ধাৰণ-যাপন কৰাটোও এক ধৰণৰ নিৰানন্দময় অসাৰ্থকতা। উদ্ভট-বিমূৰ্ত ধাৰণাৰ আৰু বহু ব্যাপ্তি আছে। ইউৰোপৰ নব্যদৰ্শনে আমাৰ দেশীয় নাটককো প্ৰভাৱিত কৰিলে। বাদল সৰকাৰৰ *এবম্ ইন্দ্ৰজিৎ*, *পাগলা ঘোঁৰা*; মোহন ৰাকেশৰ *বাস্তে* (কিছু অৰ্থত) আদি নাটকত এনে উদ্ভট ধাৰণাৰ প্ৰায়োগিক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলোৱা হ'ল। অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* এই ধাৰাৰ এক মৌলিক তথা সৃজনশীলতাৰ উজ্জ্বল স্বাক্ষৰ। মৰ্গৰ পৰা চুৰি হোৱা এক সুন্দৰী নাৰীৰ মৃতদেহৰ সংবাদজ্ঞাপনেৰে আৰম্ভ হৈছে *আহাৰ*ৰ যাত্ৰা। এই মৃত নাৰীৰ শীতল ছাঁত বহি চাৰিটা পুৰুষ চৰিত্ৰই আৰম্ভ কৰিছে, সত্য উন্মোচনৰ ব্যৰ্থ হাবিয়াস। নাটকখনত নাৰীৰ বিভিন্ন ৰূপ। মৃত সুন্দৰী নাৰীয়ে নৰ্থক্ৰুক গেটত থিয় হৈ মাতৃ, পত্নী, প্ৰেয়সী আৰু বেশ্যাৰ ৰূপ ধাৰণ কৰিছে। পুৰুষ চৰিত্ৰকেইটাই নিশাৰ জোনাকত চাৰিটা ভিন্ন দৃষ্টিকোণৰ পৰা নাৰীক অনুভৱ আৰু আৱিষ্কাৰ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে। এয়া এক জটিল, উদ্ভট অন্তৰ্মুখী যাত্ৰা। শেষত মৃত্যুৰো সৌন্দৰ্য হেৰাই যোৱাৰ ক্লান্তিত ভাগি পৰিছে মৃত নাৰী। ক্ষুধা বুলি উঠিছে চিঞৰি। চৰিত্ৰবিলাকৰ বাবে সময় আৰু অপেক্ষাই সলনি হয়, ঘড়ীৰ ক্লান্ত নুঘূৰা দুডাল কাঁটালৈ।

'বুভুক্ষাই মৃত্যু' – উপনিষদৰ এনে প্ৰাচীন নিৰ্বাসক সাৰোগত কৰি নাট্যকাৰে শেষ দৃশ্যত চাৰিওটা পুৰুষ চৰিত্ৰক ঠেলি দিছে মৃত্যুৰ হাতলৈ আৰু মঞ্চত থিয় হৈ ৰৈছে মৃত নাৰী। জীৱনবোধ আৰু দৰ্শনৰ এক বিকল্প সমাপ্তি। *আহাৰ* নাটকখনৰ বৈশিষ্ট্য কেইবাটাও। এক, সংলাপৰ সাহিত্যমূল্য; দুই, নাট্য-গাঁথনিৰ নতুনত্ব; তিনি, সংলাপ প্ৰক্ষেপণত ধ্ৰুপদী মাত্ৰাৰ প্ৰায়োগিক চিন্তা; চাৰি, সংলাপ আৰু চৰিত্ৰায়নত প্ৰথম পুৰুষৰ লগত দ্বিতীয় পুৰুষ আৰু বৰ্তমানৰ লগত অতীতৰ সাবলীল প্ৰবেশ-প্ৰস্থান। *আহাৰ*ৰ সৃজন বিশিষ্টতা আৰু বৌদ্ধিক আবেদন ইতিমধ্যেই স্বীকৃত।

জন্ম বিড়ম্বনাৰ নিদাৰুণ কাহিনীৰ নাট — *পৰশুৰাম*। পিতৃ-মাতৃৰ আকস্মিক জৈৱিক তাড়নাৰ বলি এইখন নাটকৰ নায়ক-চৰিত্ৰ পৰমা ওৰফে পৰশুৰাম। নাৰীদেহৰ জটিল ৰসায়নক অস্বীকাৰ কৰি গৰ্ভপাত কৰাৰ বাবে মাতৃয়ে গ্ৰহণ কৰিলে আসুৰিক দৰৱ। জন্ম হ'ল শাৰীৰিক অসম্পূৰ্ণ আৰু কুৎচ পৰশুৰাম। বঞ্চিত হ'ল সি পিতৃ-মাতৃৰ আদৰ-যত্নৰ পৰা, সমনীয়াৰ বন্ধুত্বৰ পৰা। মৰম আকলুৱা পৰমাই পুতলাৰ দৰে ছোৱালী এজনীৰ সৈতে খেলি থাকোঁতে দুৰ্ঘটনাবশতঃ তাইৰ মৃত্যু হ'ল। পৰশুৰামৰ মুখা পিন্ধি নিৰুদ্দেশ হ'ল শাৰীৰিকভাৱে বিকলাংগ পৰমা। মনত বাহ ল'লে ঘাতকবাসনা — গৰ্ভৱতী নাৰী হত্যাৰ মনোৰোগ — পৈশাচিক বিকাৰ। নাট্যকাৰৰ এক মানৱীয় অথচ মৰ্মান্তিক মনোবিশ্লেষণে নাটকখনক এক অন্যমাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। ঘন শ্বাস-প্ৰশ্বাসৰ দৰে উত্তেজনাময় আৰু কটকটীয়া নাটকৰ গাঁথনি। পৰশুৰামৰ প্ৰেক্ষাপটত পৰমা নামৰ মৰম আকলুৱা শিশু এটিৰ অস্ফুট উচুপনি। সমাজৰ অন্ধকাৰ গলি-বস্তিত বসবাস কৰা মানুহৰ চৰিত্ৰৰ মাজত নিঃশব্দে লুকাই থকা মৰম-চেনেহ-বন্ধুত্বৰ পৰ্যবেক্ষণমূলক চিত্ৰায়ন নাটকখনৰ মন কৰিবলগীয়া দিশ। প্ল'ট, সংলাপ, চৰিত্ৰ — প্ৰতিটো ক্ষেত্ৰতে নাট্যকাৰৰ বাহুল্যবৰ্জিত মাৰ্জিত আবেদন। *পৰশুৰাম* অৱজ্ঞাই অন্ধকাৰলৈ ঠেলি দিয়া শিশু এটিৰ হৃদয় বিদাৰক আত্মকথন। *পুৰুষ* নাটক নাৰী ক্ৰীড়নক, লোভ আৰু বাসনাৰ লেলিহান কুণ্ড। ছেক্সপীয়েৰৰ নাটকৰ ক্লাউন চৰিত্ৰৰ দৰে এই নাটকখনৰ বহুৰূপী চৰিত্ৰ ফুটুকাৰ মুখেদি বিবৰিত হৈছে সুকান্ত আৰু হীৰা — - নাৰী-পুৰুষৰ সম্পৰ্কৰ মূল্যবান সিদ্ধান্ত। অন্যহাতে, শঙ্কৰী ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰজন ফুটুকাৰ মাজেদি আধুনিক ৰূপত উজ্জ্বল হৈ উঠিছে। চাৰ্কাছ দলৰ মালিক সুকান্ত কেম্ব্ৰিজলৈ ইংৰাজী সাহিত্যৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় এটাত ডক্টৰেট ডিগ্ৰী ল'বলৈ গৈ উভতি অহা কাব্যৰসিক; কবি আৰু সঁচা অৰ্থত এজন আধুনিক মনৰ যুৱক। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কবিতা বৃক্ষৰ ছায়াত বহি অথবা ভায়োলিনৰ মৃদু-মধুৰ সুৰৰ মাজত সময় পাৰ কৰিবলৈ ভাল পায় তেওঁ। হাতত উদ্যত চাবুক লৈ বাঘ-সিংহৰ খেলা দেখুওৱা সদ্য-বিবাহিতা পত্নী হীৰামণিয়ে নুবুজে সুকান্তৰ সুকুমাৰ মন। স্থিতি আৰু অস্তিত্বৰ সংকটত জ্বালাময়ী হৈ উঠা সুকান্তৰ জীৱন হৈ পৰে এটা নিমিলা সমীকৰণ। হীৰামণিয়ে সুকান্তৰ মাজৰ পৰা বিতাড়িত কৰিব খোজে কাব্যপ্ৰেমী আধুনিক সুকান্তক। অস্তিত্ব আৰু আত্মপৰিচয়ৰ বিৰামহীন যুঁজত বিধ্বস্ত সুকান্তই হত্যা কৰে হীৰামণিক। এক দমনীয় নাৰীৰ কবলৰ পৰা নিজকে মুক্ত কৰি সুকান্তৰ আৰম্ভ হয় জেলযাত্ৰা। জটিল অথচ সাধাৰণ *পুৰুষ* সুকান্ত জীৱনৰ ভাগ্যৰেখা ঘূৰি যোৱা কিংকিত হেমন্তই কিংকিত

অ'থেলো কিম্বা, *কাবেঙৰ লিগিৰীৰ* সুন্দৰ কোঁৱৰৰ সম্পূৰ্ণ ৰূপে মৌলিক এটা অন্যৰূপ। *অন্য এক অধ্যায়*, *বুৰঞ্জী পাঠ* আৰু *চিঞৰ* নাটক তিনিখনত সমকালীন সময়ৰ ৰাজনৈতিক দ্বন্দ্ব-সংঘাত, বিশ্বাস-অবিশ্বাস, স্খলন-অধঃপতনৰ সুকীয়া ব্যাখ্যা আৰু নিজস্ব চিন্তাগধুৰ দৃষ্টিভংগী দাঙি ধৰা হৈছে। প্ৰথমখন নাটকত সাম্প্ৰতিক কালৰ সবাতোকৈ ভয়াবহ ৰাজনৈতিক বিশ্বাস-সন্ত্ৰাসবাদৰ (ইন্‌ছাৰজেন্সি) বিৰ্তক উত্থাপিত হৈছে। হিংসা নে সমাজ পুনৰ নিৰ্মাণমুখী শান্তিপূৰ্ণ বিকল্প — এনে প্ৰয়োজনীয় বিতৰ্কৰে এটা অন্য অধ্যায়। হিংসাৰ পথৰ পৰা উভতি আহি নাটকখনৰ নায়ক শ্যামলে যুক্তিপূৰ্ণ আত্মসমালোচনাৰে নিজকে পুৰি লৈ বিকল্প পথেৰে যাত্ৰা আৰম্ভ কৰাৰ শুভক্ষণত হয় গুলীবিদ্ধ। আৰু এটা হত্যা। হত্যাই মাতে হত্যা। শ্যামলৰ পত্নী উৰ্মিয়ে কলেজৰ চাকৰি এৰি স্বামীৰ গাঁওমুখী সপোনৰ যাত্ৰাত চামিল হ'ল। কিন্তু এই যাত্ৰাপথ সুস্পষ্ট নহয়, লক্ষ্যও নহয় সঠিক। ইন্‌ছাৰজেন্সি বিষয়টোক ফঁহিয়াই চাওঁতে নাট্যকাৰে কঠোৰ হোৱাৰ পৰিৱৰ্তে, উদাৰ সংস্কাৰকৰ ভূমিকাৰে গুৰুত্বপূৰ্ণ ৰাজনৈতিক বিষয়টোক পাৰিবাৰিক ৰূপদান কৰাৰ ফলত নাটকখন এটা দীঘল প্ৰবন্ধৰ দৰে কিতাপী আলোচনাতে সীমাবদ্ধ হৈ ৰ'ল। কিন্তু *চিঞৰ* আৰু *বুৰঞ্জী পাঠ* নাটক দুখনৰ চৰিত্ৰৰ বহুমাত্ৰিক ৰূপ, বলিষ্ঠ সংলাপ, নিৰ্ণয়াত্মক সমাপ্তি আৰু ৰ'ৰাগীৰ দৰে লোকমুখী চৰিত্ৰ এটাৰ অপূৰ্ব প্ৰায়োগিক চিন্তা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ। *বুৰঞ্জী পাঠ* নাটকখনে নিমিষতে মনত পেলাই দিয়ে মুনীন ভূঞাৰ মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ পটভূমিত ৰচনা কৰা নাটক *জৰৌ-বোৱা পৰজা* লৈ। সামাজিক বাস্তৱতা আৰু বিষয়ৰ মহাকাব্যিক স্বৰূপ পৰিগ্ৰহণৰ ক্ষেত্ৰত দুয়োখন নাটকক মূল্য দিব লাগিব।

কুকুৰনেচীয়া মানুহ ছিন্নমূল সংখ্যালঘু জনগোষ্ঠীৰ প্ৰতিনিধি। নাট্যকাৰৰ নিজৰ ভাষাত —

> *"এবাৰ ছিন্নমূল যি মানৱ, তাৰ পুনৰ সংস্থাপন এটা জটিল প্ৰক্ৰিয়া। তেওঁ নতুন ভূমিতো সমাদৃত নহয়, আৰু কেনেবাকৈ পূৰ্বৰ ভূমিলৈ প্ৰত্যাবৰ্তনৰ সুযোগ ওলালেও তেওঁৰ কণ্ঠত মানৱীয় অধিকাৰৰ দাবী সদায় অস্ফুট, অৱদমিত।"*

এনে এক চৰিত্ৰ *কুকুৰনেচীয়া মানুহৰ* নায়ক ৰমু (ৰমুলাচ!)। প্ৰফেছাৰ চৌধুৰীয়ে ৰামচাং হাবিৰ পৰা ধৰি লৈ আহে এক লুপ্তপ্ৰায় প্ৰজাতিৰ কুকুৰনেচীয়া মানুহৰ সন্তান এটিক। কুকুৰনেচীয়া মানুহৰ সন্তান বাবেই ৰমু বঞ্চিত হয় আনুষ্ঠানিক শিক্ষা লাভৰ পৰা। ৰমু আৰু চৌধুৰী তনয়া ৰীমাৰ মাজত নিৰ্মাণ হয় নিৰ্ভেজাল বন্ধুত্বৰ এখন সোণালী সাঁকো; সহজাত প্ৰেমৰ অব্যক্ত অবুজ আলাপ। ৰমুৰ হৃদয়ৰ কবিতা পঢ়িও

ৰীমা গুচি যায় সম্ভ্ৰান্ত দিলীপলৈ; বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ডিগ্ৰী নথকাৰ বাবে তীক্ষ্ণ মেধাসম্পন্ন ডেকা বিজ্ঞানী ৰমুৰ বৈজ্ঞানিক আৱিষ্কাৰৰ গৰাকী হয় সাংসদ নৃপতিৰ পুত্ৰ দিলীপ। প্ৰফেছাৰ চৌধুৰীয়ে মহাভাৰতৰ ভীষ্মৰ দৰে আত্মদহনত চটফটায়। সামাজিক-মানসিক বহু দ্বন্দ্বৰ টনা-আঁজোৰাৰে সমৃদ্ধ *কুকুৰনেচীয়া মানুহ*। এখন উৎকৃষ্ট উপন্যাস পঢ়ি পোৱা আনন্দ যিকোনো পাঠকে এই নাটকখন পঢ়ি পাব পাৰে। কাহিনীৰ বিচিত্ৰতাই নাটকখনক এখন বিশিষ্ট আধুনিক নাটক ৰূপে পৰিচয় প্ৰদান কৰিছে।

আৰু কেইটামান কথা। অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত সংলাপৰ বিকল্প ৰূপে কবিতা ব্যৱহাৰ হোৱাৰ লগতে প্ৰায়বোৰ নাটকৰ কবিতাবোৰে নাটকবোৰক সাহিত্যৰসৰ এক ভিন্ন পৰ্যায় প্ৰদান কৰিছে। তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটকতে ইংৰাজী শব্দ, বাক্য আৰু দীৰ্ঘ উদ্ধৃতিৰ প্ৰয়োগ বিদ্যমান। বেছিভাগ প্ৰ'টাগ'নিষ্ট চৰিত্ৰ উচ্চশিক্ষিত 'এলিট'। *অদিতিৰ আত্মকথা*ৰ প্ৰায় এক-তৃতীয়াংশই ইংৰাজী সংলাপ আৰু উদ্ধৃতি। কেতিয়াবা ভাব হয়, যিবিলাক মনীষাৰ উদ্ধৃতি নাটকবোৰৰ বিভিন্ন পৃষ্ঠাত ঠাই পাইছে, এই কথাবোৰ নাট্যকাৰৰ নিজৰ মনৰ কথা। আনৰ মুখেদি নকৈ নাট্যকাৰে নিজৰ ক'বলগাখিনি নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ মুখেদি কোৱালে, নাটককেইখনৰ স্বকীয় ৰূপ নিৰ্ধাৰণৰ ক্ষেত্ৰত কি অসুবিধা হ'লহেঁতেন – আমি নাজানো। নাটকৰ বিষয় আৰু চৰিত্ৰ মুখ্যতঃ চহৰকেন্দ্ৰিক মধ্যবিত্ত-উচ্চ মধ্যবিত্তৰ বৃত্তৰ মাজৰ পৰা বাছনি কৰাৰ বাবেই হয়তো সংলাপত ইংৰাজী শব্দ-বাক্যৰ সঘন অহা-যোৱা ঘটিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই নাটকত সামাজিক শ্ৰেণীবৃত্ত ভাঙি কাৰ্পেটৰ পৰা ঘাঁহনিলৈ নামি অহাৰ যি বিনম্ৰ প্ৰয়াস কৰিছিল, এই প্ৰয়াস অৰুণ শৰ্মাৰ দুই এখন নাটকত প্ৰোথিত নোহোৱাকৈ থকা নাই। কিন্তু বৃত্ত ভঙাৰ ভয়ে ভালেমান নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ সতৰ্ক-সীমাবদ্ধ নিৰ্বাচনৰ লগতে প্ৰায়বোৰ চৰিত্ৰকে আত্মদহনমুখী কৰি তুলিছে। কেতিয়াবা বৃত্তৰ বাহিৰলৈ গৈ সামাজিক বাধ্যবাধকতাক অতিক্ৰমি সূৰ্যলোকলৈ আগবাঢ়ি যাব খুজিও কিছুমান চৰিত্ৰ উভতি আহে নিজৰ মাজলৈ, বৃত্তৰ ভিতৰলৈ। মমবাতিৰ দৰে নিজে দগ্ধ হৈ নিঃশেষ হোৱাৰ বাঞ্ছিত-অবাঞ্ছিত বাসনাৰে আক্ৰান্ত তেওঁৰ নাটকৰ কেইটামান মুখ্য চৰিত্ৰ। নাটকবোৰত হত্যা, মৃত্যু বাসনা, আত্মহত্যা, যৌনবোধ আদি বিষয়বোৰে বাৰে বাৰে উকি মাৰিছে। ভোকৰ দৰে যৌন-ক্ষুধাও মানুহ জৈৱিক তাড়নাৰে ফল। নাট্যকাৰে ভোক আৰু যৌনক্ষুধাক 'ভালগাৰ' বুলি কৈছে যদিও এই যৌনক্ষুধা অগ্নিৰ দৰে অতৃপ্ত হৈ বাৰে বাৰে উভতি আহিছে তেওঁৰ নাটকলৈ। বেছিভাগ মুখ্য চৰিত্ৰৰে মানসিক গঠন টিপিকেল, ঠিক স্বাভাৱিকো নহয়, ঠিক অস্বাভাৱিকো নহয়। এক ধৰণৰ মানসিকতাৰ চিকাৰ, অথচ ইয়াক মনোৰোগ

বুলিও ক'ব নোৱাৰি। নিবাৰণ, নন্দিনী, সুকান্ত, অদিতিলৈ চালে বা *আহাৰৰ* ধীৰেন-নবীনহঁতক দেখিলে অকস্মাতে অ্যালবেয়াৰ ক্যামুৰ ***La Stranger*** উপন্যাসৰ নায়কজনলৈ মনত পৰি যায়। কিন্তু চৰিত্ৰবিলাকৰ অস্তিত্ব চেতনাত মনৰ ভৰ বেছি হ'লেও প্ৰতিটো চৰিত্ৰই মানৱীয় প্ৰজ্ঞাৰে প্ৰজ্জ্বলিত। নাৰী যেন হীৰাৰ ৰূপক। কেইবাখনো নাটকত নাৰী চৰিত্ৰৰ নামকৰণ কৰা হৈছে হীৰা বা হীৰামণি।

শেষত তেওঁ অমুকখন নাটক শ্ৰেষ্ঠ বুলি কোৱাৰ পৰিৱৰ্তে, ক'বলৈ মন যায়, প্ৰত্যেকখন নাটকেই নাট্যকাৰৰ মনন আৰু বীক্ষণৰ একো একোটা খণ্ডচিত্ৰহে।

oooooo

অৰুণ শৰ্মাৰ নাটক ঃ এটি সমীক্ষা

ভট্টাচাৰ্য্য

উত্তৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ কালৰ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এজন শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰ হ'ল 'অৰুণ শৰ্মা'। এই কালছোৱাৰ অসমীয়া নাটকে বিশ্ব আধুনিক নাট্য সাহিত্যৰ বৰণেৰে নিজক সজালে। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই ইবচেন, জৰ্জ বাৰ্ণাড শ্ব', মেটাৰলিংক, হপ্তমেন, ইয়েটচ্ আদিৰ নাট্যাদৰ্শক অসমীয়া নাট্য জগতলৈ আদৰি আনিছিল। উত্তৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ কালত এই নাট্যধাৰাৰ সম্প্ৰসাৰণ ঘটিল। বিশ্ব সাহিত্যৰ বিভিন্ন নাট্য আন্দোলনৰ প্ৰভাৱে অসমীয়া নাটককো টৌৱাই গ'ল। মহাকাব্যিক নাটক, প্ৰভাৱবাদ, অভিব্যঞ্জনাবাদ, প্ৰকৃতিবাদ, বাস্তৱবাদ, এবছাৰ্ডবাদ আদি নাট্য আন্দোলনৰ প্ৰভাৱে অসমীয়া নাটকৰো বিষয়বস্তু আৰু আংগিকৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰভূত পৰিৱৰ্তন আনিলে। ব্ৰাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্‌ট, লুইজি পিৰাণ্ডালো, এলমাৰ ৰাইচ, চেমুৱেল বেকেট, ষ্ট্ৰিণ্ডবাৰ্গ, আয়'নেস্কো, ইউজিনি অ'নিল, হেৰল্ড পিন্টাৰ, আৰ্থাৰ মিলাৰ আদি বিশ্ববিশ্ৰুত নাট্যকাৰসকলৰ নাট্যাদৰ্শক অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে আদৰি আনিলে। কিন্তু কেৱল পাশ্চাত্য নাট্যান্দোলনৰ প্ৰভাৱেৰে নিজক পুষ্ট কৰিহে অসমীয়া নাটক আগবাঢ়ি গৈছিল বুলি ভাবিলে ভুল কৰা হ'ব। নিজৰ মাটি-পানীৰ সমলেৰে অসমীয়া নাটকে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটকৰ জৰিয়তে সুন্দৰ ভৱিষ্যতৰ সূচনা কৰিব পাৰিছিল। উত্তৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ কালত সেই প্ৰচেষ্টা সফল হৈ উঠিল। বিংশ শতিকাৰ সত্তৰৰ দশকৰ পৰাই ভাৰতজুৰি লোকজীৱনৰ সমলেৰে নাটৰ বিষয়বস্তু আৰু আংগিক ৰচনাৰ এক সংকল্প যেন ভাৰতীয় নাট্যকাৰসকলে গ্ৰহণ কৰিছিল। অসমীয়া নাটকতো লোকজীৱনৰ সমলেৰে নাটৰ বিষয়বস্তু আৰু আংগিক ৰচনা কৰি অসমীয়া নাটকক অসমৰ মাটি-পানীৰ স'তে জীন নিয়াবলৈ বহুকেইজন নাট্যকাৰে নাট ৰচনাত হাত দিছিল। সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ৰ গিৰীশ কাৰ্ণাড, বিজয় তেণ্ডুলকাৰ, হবিব তনবীৰ আদিৰ নাট্যাদৰ্শই অসমীয়া নাট্যকাৰৰ সন্মুখত আদৰ্শ দাঙি ধৰিছিল। উত্তৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ কালত যিকেইজন নাট্যকাৰে অসমীয়া নাট ৰচনাত নিৰলস বৰ্তি আছে সেইসকল নাট্যকাৰৰ মাজত অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত এই নূতনত্বসমূহৰ প্ৰায় সকলোবোৰেই ভূমুকি মাৰিছে। কেৱল নাট ৰচনাই নহয় নাট্যসংগঠনৰ ক্ষেত্ৰতো অৰুণ শৰ্মাই জীৱনৰ অধিক সময় নিয়োজিত

কৰিছে। মঞ্চনাট, অনাতাঁৰ নাট ৰচনাৰ উপৰিও অৰুণ শৰ্মাই 'ৰামধেনু যুগ'ৰে পৰা কবিতা, উপন্যাস, নাট সম্পৰ্কীয় প্ৰবন্ধ ৰচনা কৰি আহিছে আৰু সাংবাদিক হিচাপেও কৃতিত্ব লাভ কৰিছে। তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ সদ্ মূল্যায়ন কৰি দেশৰ সুধী সমাজে তেওঁক 'সাহিত্য অকাডেমী', 'অসম উপত্যকা বঁটা'ৰ দৰে দেশৰ ভিতৰতে সন্মানীয় বঁটাৰে অলংকৃত কৰিছে। অৰুণ শৰ্মাই ৰচনা কৰা মঞ্চনাটসমূহকহে এই প্ৰবন্ধত আলোচনাৰ বিষয় কৰি লোৱা হৈছে। সেই মঞ্চনাটসমূহ হৈছে – ***বাঘজাল***, ***জিনটি***, ***উৰুখা পঁজা***, ***শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য***, ***পৰশুৰাম***, ***আহাৰ***, ***পুৰুষ***, ***কুকুৰনেচীয়া মানুহ***, ***চিঞৰ***, ***বুৰঞ্জী পাঠ***, ***অন্য এক অধ্যায়***, ***অগ্নিগড়***, ***অদিতিৰ আত্মকথা***, ***পদ্মা কুন্তী ইত্যাদি***, ***নেপোলিয়ন আৰু ডেজিৰী***, ***পোষ্টাৰ*** ইত্যাদি। অৰুণ শৰ্মাৰ কেবাখনো মঞ্চনাট তেওঁৰ ৰচিত অনাতাঁৰ নাটৰ মঞ্চৰূপ। কোনোবাখন নাটৰ আধাৰ হ'ল তেওঁৰে ৰচিত উপন্যাস। ***বাঘজাল***, ***জিনটি*** আৰু ***উৰুখা পঁজা*** এই তিনিওখন নাট পৰম্পৰাগত ৰীতিত ৰচনা কৰা। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই লিখিছে –

> *"**উৰুখা পঁজা** আৰু **জিনটি** নামৰ দুখন পৰম্পৰাগত ৰীতিত ৰচনা কৰা নাটৰ যোগেদি শৰ্মাই নাট্যজগতত প্ৰৱেশ কৰে। এই দুয়োখন নাট ৰঙ্গমঞ্চত একাধিকবাৰ অভিনীত হয় যদিও মৌলিকত্ব সিবোৰত বিশেষ নাই"।* (***সংলাপ***, তৃতীয় সংখ্যা, এপ্ৰিল, ১৯৭৩)

ড° শৰ্মাদেৱে এনেকৈ হয়তো মন্তব্য কৰাৰ মূলতে আছিল ***পুৰুষ***, ***আহাৰ***, ***নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*** আদি নাটকৰ দৰে অৰুণ শৰ্মাৰ সেই কেইখন নাটকে অভিনৱত্ব দাবী কৰিব পৰা নাছিল।

অৰুণ শৰ্মাৰ ***বাঘজাল*** নাটকখন ভ্ৰাম্যমাণ ৰংগমঞ্চত অভিনীত হৈছিল। ইয়াৰ আগতে একে কাহিনীকে লৈ ***দৈনিক অসমৰ*** শাৰদীয় সংখ্যা এটিত অৰুণ শৰ্মাই 'অৰুণ কুমাৰ শৰ্মা' নাম লৈ ***বাঘজাল*** উপন্যাসখন প্ৰকাশ কৰিছিল। অৱশ্যে উপন্যাসখনৰ কথাবস্তুৰ পৰা নাটকত কিছু নতুন সংযোগ কৰিছে। এনে নতুন ঘটনাৰ প্ৰধান ঘটনা দুটা হ'ল কৃষকৰ মাটি খাজনা নিদিয়াৰ অভিযোগত ক্ৰোকত যোৱা দেখুৱাই মৌজাদাৰে নিজৰ কৰি লোৱা আৰু আনটো হ'ল নুৰ পিয়াদাৰ হাততে মৌজাদাৰ আৰু পুতেকৰ হত্যা হোৱা। প্ৰথমটো ঘটনাৰ উপন্যাসত ৰজত মহৰীৰ বিষয়ে কোৱা কথাৰ মাজত এটা সাধাৰণ ইংগিত আছিল। নাটকত বাঘধৰা ঘটনাটোৰ সমান্তৰালকৈ প্ৰধান ঘটনা হিচাপে মাটি ক্ৰোকত নিয়া আৰু খাল খান্দি কৃষকৰ পথাৰৰ পানী বন্ধ কৰা ঘটনা দুটাক গ্ৰহণ কৰা হৈছে। দ্বিতীয়টো ঘটনা সম্পূৰ্ণ নতুন সংযোজন। উপন্যাসত হাতে হাতে বাঘজাল লৈ গোবৰ্দ্ধনৰ নেতৃত্বত মৌজাদাৰৰ দলৰ

ফালে প্ৰতিবাদী মানুহ আগবাঢ়ি অহাতে কাহিনী শেষ কৰিছে। উপন্যাসৰ 'গোবৰ্দ্ধন' নাটকত 'সককণ' হৈছে। *বাঘজাল* নাটকখন ইবচেনীয় বাস্তৱবাদী নাটকৰ আদৰ্শত ৰচনা কৰা হৈছে। *বাঘজাল* নাটকখনত বাঘক প্ৰতীক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। নাটৰ বিষয়বস্তু ৰচনাত সামাজিক বাস্তৱবাদৰ আদৰ্শ গৰ্হণ কৰা হৈছে আৰু নাট্যৰীতি আৰু শৈলীৰ ক্ষেত্ৰত নাটকখন প্ৰকৃতিবাদী। বাস্তৱবাদী নাটকে ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু বিংশ শতিকাৰ আদিভাগত ইবচেন, বাৰ্ণাড শ্ব', গলছৱাৰ্ধি আদিৰ নাটকৰ জৰিয়তে বিশ্বনাটকত এক নাট্যান্দোলনৰ সূচনা কৰিছিল। এই বাস্তৱবাদ সম্পৰ্কে Oxford Dictionary of Literary Terms গ্ৰন্থখনত লিখিছে –

> *"Modern criticism frequently insist that realism is not a direct or simple reproduction of reality (a slice of life) but a system of conventions producing a life like illusion of some real world outside the text, by processes of selection exclusion, description and manners of addressing the reader".*

বাঘজাল নাটকখনত সমাজ বাস্তৱতাৰ এখন নিৰ্দয় ছবি অংকন কৰিছে। সাধাৰণ দুখীয়া কৃষক ৰাইজৰ ওপৰত ব্ৰিটিশ্ব ৰাজত্বৰ সময়ছোৱাত মৌজাদাৰ শ্ৰেণীৰ শোষণ আৰু কৃষক সমাজৰ সন্মিলিত প্ৰতিবাদৰ কথাৰে নাটৰ কথাবস্তু নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। এই সংঘাতৰ চিত্ৰণত মাৰ্ক্সীয় চিন্তাৰ প্ৰভাৱ আছে। সংঘাত তীব্ৰতৰ কৰি তুলিবলৈ মৌজাদাৰৰ দ্বাৰা কৃষকৰ মাটি লুট, বুধৰামৰ হত্যা আৰু ৰাচমণিৰ দৈহিক শ্লীলতা হানি – এইকেইটা ঘটনা সমান্তৰালভাৱে অংকণ কৰিছে আৰু কৃষক শিবিৰত বাঘধৰাৰ সংকল্প, বাঘজাল গোঁঠাৰ সংঘবদ্ধ প্ৰচেষ্টা আৰু নুৰৰ মানসিক পৰিৱৰ্তন – এইকেইটা পৰিস্থিতিৰ চিত্ৰণ কৰিছে। ব্ৰিটিশ্বকালীন অসমৰ সমাজ ব্যৱস্থাৰ এই পটভূমিক অলপো কৃত্ৰিমতা নথকাকৈ আৰু ইয়াৰ নিৰ্ভৰযোগ্যতা আৰু যথাৰ্থতা খুটি-নাটি মাৰি উন্মোচিত হোৱাকৈ নাটকখনত নাট্যশৈলী ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। ইয়াৰ সংলাপ স্বাভাৱিক গদ্যধৰ্মী। মঞ্চ-নিৰ্দেশনাও অতি পুংখানুপুংখ আৰু ঠায়ে ঠায়ে অতি দীঘলীয়া। সাম্যবাদী আদৰ্শৰ প্ৰচাৰধৰ্মিতা নাটকখনত লক্ষ্য কৰা যায়। যদু, মহী আদি চৰিত্ৰৰ মুখৰ সংলাপবোৰ ঠায়ে ঠায়ে বক্তৃতাধৰ্মী হৈ উঠিছে। দৃশ্যসজ্জাৰ সংযোজন অতি স্বাভাৱিক। নাটকখনে অসমৰ ভ্ৰাম্যমাণ ৰংগমঞ্চত এসময়ত আলোড়ন সৃষ্টি কৰিছিল । ভ্ৰাম্যমানৰ মঞ্চৰ সুবিধা-অসুবিধাৰ প্ৰতি দৃষ্টি ৰাখিয়েই নাটকখনত দৃশ্যসংযোগ কৰা হৈছে । নাটকখনত বুধৰামৰ হত্যাকাণ্ডটো মৌজাদাৰক নুৰে কোৱা কথাৰ মাজতে ফ্লেছবেক পদ্ধতিৰে

দেখুওৱা হৈছে। প্ৰতীকধৰ্মিতা নাটকখনৰ এটা বৈশিষ্ট্য। প্ৰতীকধৰ্মী নাট আৰু নাটকত প্ৰতীকৰ প্ৰয়োগ একে কথা নহয়। বিষয়বস্তুৰ বিকাশত প্ৰতীক প্ৰয়োগ কৰি নাটকীয় আবেদন ঘনীভূত কৰাৰ প্ৰৱণতা এটা সামাজিক বাস্তৱবাদী নাটকত দেখা যায়। ইবচেনৰ নাটকতে প্ৰতীকৰ প্ৰয়োগ এক বিশেষ লক্ষণ হৈ দেখা দিছে। তেওঁৰ *ওৱাইল্ড ডাক* নাটকৰ ঠেং ভঙা হাঁহ, *পিলাৰ্চ অৱ চচাইটিৰ* ভঙা জাহাজখন, *মাষ্টাৰ বুইল্ডাৰ* নাটকৰ আকাশ চুব খোজা টাৱাৰটো, *ৰজমাৰচম* নাটকৰ দলঙৰ পৰা নিশা জপিয়াই পৰা ঘোঁৰাটো, *ঘোষ্ট* নাটকৰ আশ্ৰমখন একো একোটা প্ৰতীক। এইবোৰ ব্যক্তিগত প্ৰতীক। ইবচেনৰ নাটকৰ প্ৰতীকবোৰ আমি সাধাৰণতে বুজা প্ৰতীকবোৰতকৈ বেলেগ আৰু অভিনৱ। *বাঘজাল* নাটকখনত 'ক'লা বাঘ' আৰু বাঘজাল দুয়োটাই বিশেষ অৰ্থত ব্যৱহৃত প্ৰতীক। খৰ্গী মৌজাদাৰ আৰু তেওঁৰ দলৰ অত্যাচাৰ আৰু শোষণ বুজাবলৈ এই ক'লা বাঘক প্ৰতীক কৰি লোৱা হৈছে। বাঘৰ হিংস্ৰতাক এই দলৰ হিংস্ৰতাৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে। ঠিক তেনেকৈ বাঘৰ দৰে হিংস্ৰ জন্তুক বশ কৰিবলৈ চিকাৰীসকলে বিশেষ ধৰণেৰে তৈয়াৰ কৰা বাঘজালক কৃষক ৰাইজে সংঘবদ্ধভাৱে কৰা বিদ্ৰোহৰ আঁচনিখনৰ প্ৰতীক কৰি লোৱা হৈছে। অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ প্ৰতীকসমূহো ব্যক্তিগত প্ৰতীক । প্ৰতীকবোৰে নাট্যবস্তুৰ লগত যথাযথ প্ৰয়োগ লাগি কৰি নাট্যবস্তুৰ সংহত আৰু সংকট মুহূৰ্তবোৰ প্ৰকট কৰি তুলিব পাৰিছে।

অৰুণ শৰ্মাৰ আনখন বাস্তৱধৰ্মী নাটক *উকথা পঁজাত* সমকালীন সমাজ বাস্তৱতাৰ ক্ষুৰধাৰ সমালোচনা আছে। স্বৰাজোত্তৰ কালৰ প্ৰথম দশক দুটাত ভাৰতৰ নিবনুৱা সমস্যা, দুৰ্ভিক্ষ, দুৰ্নীতি-উৎপীড়নেৰে আড়ষ্ট হৈ উঠিছিল। সুবিধাবাদী ৰাজনৈতিক নেতাৰ নিজৰ ভঁৰাল চহকী হৈছিল। ব্ৰিটিশ্বৰ শোষণৰ পৰা স্বাধীনতা লাভ কৰি ৰামৰাজ্যৰ সপোন দেখা সচেতন মহল স্বপ্নভংগৰ বিষাদত ভুগিছিল। সেই কালৰ অসমীয়া সাহিত্যত সমাজ-বাস্তৱতাৰ সেই ট্ৰেজিক ছবি নিখুঁতভাৱে প্ৰকাশ পাইছিল। অৰুণ শৰ্মাৰ *উকথা পঁজা* নাটকখন তাৰে এটি উজ্জ্বল স্বাক্ষৰ। এইখন এখন ট্ৰেজিক নাটক। দুটা অংকত বিভক্ত নাটকৰ কথাবস্তুৰ প্ৰথম অংকত চাৰিটা আৰু দ্বিতীয় অংকত পাঁচোটা দৃশ্য সংযোগ হৈছে। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে আধুনিক ট্ৰেজেডিয়ে যি স্বৰূপ লাভ কৰিবলৈ লৈছিল সেই পৰম্পৰাকে অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকখনত ৰক্ষা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। বাৰ্ণাড শ্ব'য়ে ছেক্সপীয়েৰীয় ট্ৰেজেডিক কটাক্ষ কৰি আধুনিক ট্ৰেজেডিৰ স্বৰূপ ব্যাখ্যা কৰিবলৈ গৈ কৈছে –

> *"Drama arises through a conflict of unsettled ideas*
> *rather than through vulgar attachment rapacities,*

> *generositie resentments, ambitions, misunderstandings, oddities and so forth as to which no moral question is raised."*

তেওঁ কৈছিল, প্ৰকৃত ট্ৰেজেডি তাতেই য'ত সংকীৰ্ণ আৰু মিছা সামাজিক বিধি-নিষেধৰ নাগপাশ বন্ধনত নিপীড়িত মানুহ বন্ধন যন্ত্ৰণাত তিলে তিলে দগ্ধ হয়। শ্ব'ৰ মতে প্ৰকৃত ট্ৰেজেডিৰ উপসংহাৰ অসমাধানৰ মাজতে থাকি যায়। এই সম্পৰ্কত তেওঁ লিখিছে –

> *"If people's souls are tied up by law and public opinion it is much more tragic to leave them to wither in these bends then to end their misery and relieve the salutary compaction of the audience by outbreaks of violence".*

ইবচেনৰ নাটকৰ আলোচনা কৰি আধুনিক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক সম্বন্ধে তেওঁ লিখিছে – আধুনিক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক হৈছে তেওঁলোক, যিসকলে সংকীৰ্ণ আৰু মিছা সমাজ-নিয়মৰ আৰু দহৰ মতামতৰ যূপকাষ্ঠত দহি-পুৰি মৰে আৰু ব্যক্তিজীৱনৰ ট্ৰেজেডি সেইখিনিতে যে, ব্যক্তিয়ে সংকীৰ্ণ সমাজনীতি আৰু মতামতক অগ্ৰাহ্য কৰি তেওঁৰ ব্যক্তি স্বাধীনতা ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰে। অৰুণ শৰ্মাৰ *উকথা পঁজা* নাটকখনৰো প্ৰতিপাদ্য বিষয় হৈছে ব্যক্তি আৰু সমাজ ব্যৱস্থাৰ দ্বন্দ্ব আৰু সংকীৰ্ণ সামাজিক ৰীতি-নীতিৰ সন্মুখত ব্যক্তিজীৱনৰ ট্ৰেজিক পৰাজয়। স্বৰাজোত্তৰ অসমৰ সমাজ ব্যৱস্থা নাটকখনৰ পটভূমি। স্বাধীন ভাৰতত ৰামৰাজ্যৰ সপোন দেখা মানুহ চামে শ্ৰেণী বৈষম্যৰে ক্ষত-বিক্ষত সমাজ ব্যৱস্থাত হাবু-ডুবু খাই স্বপ্নভংগৰ যন্ত্ৰণাত হতাশ হৈ পৰিছে। নাটকখনৰ প্ৰথম অংকৰ দ্বিতীয় দৃশ্যত জীৱন নামৰ চৰিত্ৰটোৱে কৈছে –

> *"সমাজত কুশলকোঁৱৰ, কনকলতাৰ দৰে মূৰ্খ কিছুমানৰো জন্ম হয়। অসহযোগ, বিয়াল্লিছৰ গণ আন্দোলনত কত ছাত্ৰই স্কুল-কলেজৰ পৰা বিদায় লৈ জীৱন মাটি কৰি পেলালে, হয়তো সিহঁত মূৰ্খই আছিল।"*

নাটকখনত হেমন্তৰ চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে ব্যক্তিজীৱনৰ দ্বন্দ্ব আৰু কৰুণ পৰাজয় দেখুওৱা হৈছে। অভাৱ-অনাটনৰ বোকাত লেটি লৈয়েই হেমন্তৰ জন্ম। সংগ্ৰামৰ মাজেৰে সেই অনাটনৰ মাজতো উচ্চ শিক্ষাৰে শিক্ষিত হৈ নিজকে মানুহ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা কৰি

হেৰুৱাই প্ৰচলিত সমাজ ব্যৱস্থাত ধনেৰে নিৰূপিত যোগ্যতাৰ প্ৰতিযোগিতাত তিষ্ঠিব নোৱাৰি হেৰাই গ'ল। এজন হেমন্তৰ কেৱল মৃত্যু নহ'ল, সমাজৰ স্বাৰ্থত অহা এক মানৱ সম্পদৰ অপচয় হ'ল। গোটেই নাটকখনতে 'সদানন্দ'ৰ কথাৰ মাজেৰে সংকীৰ্ণ সমাজ ব্যৱস্থাৰ ভুল-ত্ৰুটিবোৰ আৰু হেমন্তৰ সংঘাতময় জীৱনৰ কথা সুন্দৰকৈ প্ৰতিফলিত হৈছে। এই চৰিত্ৰটোৱে এটা টাইপ চৰিত্ৰৰ ৰূপ লৈছে। প্ৰচলিত সমাজ ব্যৱস্থাত অৰ্থনৈতিক অসমতাই সৃষ্টি কৰা বৈষম্যৰ কথা হেমন্তৰ সংলাপত এনেকৈ প্ৰকাশ পাইছে –

> *"অঞ্জনৰ এই ব্যৱহাৰৰ কাৰণ ঠিক তুমি নহয়, মই। সেয়ে তোমাৰ ওচৰত মোৰ অভিযোগ নাই। মেঘালী, ইয়াৰ মূলতো সেই একে অৰ্থনৈতিক মানদণ্ড। সেই মানদণ্ড হাতত লৈ চিৰকাল অঞ্জনহঁতে জন্ম লয় হেমন্তহঁতক অপমান কৰিবলৈ। ই যেন তেওঁলোকৰ জন্মস্বত্ব।"*

হেমন্তৰ ব্যক্তিসত্তা ক্ৰূৰ সমাজনীতিৰ আক্ৰমণত ক্ষত-বিক্ষত। তথাপি সদাৰ মুখেৰে হেমন্তহঁতৰ দৰে মানুহবোৰেই বিজয় ঘোষিত হৈছে এনেদৰে –

> *"কাৰোবাক যদি জীৱনতকৈ বেছি প্ৰাণময় বুলি ক'ব পাৰি, তেনে ক'ব লাগিব অভাৱ-অনাটনৰ গৰাহত পৰি তিলে তিলে বাচি থকা, মৰি মৰিও জীয়াই থকা এই আমাৰ নিচিনা মানুহবোৰ ।"*

বাৰ্ণাড শ্ব'য়ে স্বৰূপ নিৰ্ণয় কৰা আধুনিক ট্ৰেজেডিৰ নায়কৰ বৈশিষ্ট্যবোৰো সেইখিনিতেই। হেমন্তই জীৱনক একেবাৰে সহজভাৱে ল'ব পৰা নাই। স্বচ্ছল জীৱন এটাৰ বাবে হেমন্তই অনেক প্ৰলোভন পাইছে, তথাপি কিন্তু সেইবোৰক প্ৰশ্ৰয় দিয়া নাই। মেঘালীৰ প্ৰেমক পূৰ্ণ কৰি তুলিবলৈও সামাজিক মানদণ্ডৰ বাধা অতিক্ৰম কৰিবলৈ সক্ষম নোহোৱা হেমন্তই নিজে এটা জটিল অবোধ্য সাথৰ কৰি তুলিছে জীৱনক। হেমন্ত জীয়াই থাকে কেৱল হেৰুৱাবলৈকেহে। সংকীৰ্ণ সমাজ ব্যৱস্থাৰ বাটেৰে নগৈ সিহঁত বঞ্চিত হয়। নাটকখন এখন সাৰ্থক সামাজিক বাস্তৱবাদী নাটক। হেমন্তৰ মৃতদেহৰ লগত সদাই কথা পতাৰ দৰে ঘটনাবোৰে ইয়াত অধিক নাটকীয়ত্বৰ সৃষ্টি কৰিছে। অৱশ্যে কেতিয়াবা নাট্যবস্তুৰ কাৰণে অপ্ৰয়োজনীয় দৃশ্যাংশ আৰু চৰিত্ৰৰো অৱতাৰণা নকৰা নহয়। প্ৰথম অংকৰ ৩য় দৃশ্য আৰু ২য় অংকৰ ৩য় দৃশ্যত তপনৰ চৰিত্ৰটোৱে নাটৰ অগ্ৰগতিত একো অৱদান যোগাব পৰা নাই। ঠায়ে ঠায়ে সংলাপে বক্তৃতাগন্ধী ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰিছে।

১৯৫৪ চনত ৰচিত ৰেডিঅ' নাটক ***জিলটিৰ*** মঞ্চনাট্য ৰূপে ৰচনা কৰা

জিনটি হ'ল অৰুণ শৰ্মাৰ আন এখন পাহাৰ-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰীতিক উদ্দেশ্য কৰি ৰচনা কৰা কাল্পনিক নাটক। এই মঞ্চনাটখন তেজপুৰ আৰু গুৱাহাটীত সফলভাৱে মঞ্চস্থ হয় । সেই সময়ছোৱাত পাহাৰ-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰীতিৰ কথাক কেন্দ্ৰ কৰি অসমীয়াত অনেক নাটক ৰচনা কৰা হৈছিল। ১৯৫২ চনত ৰচনা কৰা জনাৰ্দন ঠাকুৰৰ *ভৈয়ামৰ সেন্দুৰী আলি* নাটকখন এই ক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য। ষাঠিৰ দশকত অসমৰ পাৰ্বত্য জিলাসমূহৰ নৃ-গোষ্ঠীৰ মাজত স্বকীয় সত্তাৰ প্ৰতিষ্ঠা, নিজৰ অধিকাৰ সাব্যস্ত কৰাৰ সংগ্ৰাম আৰম্ভ হৈছিল। সেইবাবে সমাজ সচেতন নাট্যকাৰ হিচাপে পাহাৰ-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰীতিৰ কথা চিন্তা কৰি সম্প্ৰীতিৰ আদৰ্শক লৈ নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই *জিনটি*খন ৰচনা কৰিছিল। নাটকখন সচেতনভাৱে এটা আদৰ্শ আগত ৰাখি ৰচনা কৰাৰ বাবে ইয়াত প্ৰচাৰধৰ্মী মনোভাৱে গা কৰি উঠিছে। কাহিনীৰ গতিতো এটা কৃত্ৰিমতা আহি পৰিছে। ইয়াৰ সংলাপো প্ৰায়েই প্ৰচাৰধৰ্মী হৈ উঠিছে। সহজ সৰল জিনটিৰ সমুখত লুইতে নিজৰ উদ্দেশ্যৰ কথাবোৰ কৈছে অথচ, নিজেই কেতিয়াবা স্বীকাৰ কৰিছে যে জিনটিয়ে সেইবোৰ বুজি নাপায়। ৪ৰ্থ দৃশ্যত তেওঁ ভৈয়ামৰ মানুহৰ মাজত থকা কপটতাৰ কথা কৈছে –

> *"যুক্তি আৰু অনুভূতিৰ সমন্বয়ত মানুহৰ মন যিমানেই বিকশিত হৈছে, সভ্য হৈ উঠিছে, সিমানেই তেওঁলোকৰ কামবোৰত কেন বৰ্বৰতাৰ নিদৰ্শন প্ৰকট হৈ পৰিছে। মানুহ সভ্য হৈছে, পোহৰৰ জয়গান গাইছে, কিন্তু সেই সভ্যতাৰ কন্দাকাৰ কপটো, সেই পোহৰৰ পিছফালে থকা ছাঁটোৰ কথা তেওঁলোকে মানি ল'ব নোখোজে।"*

অৱশ্যে কাল্পনিক কাহিনীৰ পৰিৱেশ ৰক্ষা কৰি জিনটি আৰু লুইতৰ মাজৰ প্ৰেমৰ সংলাপবোৰক আকৰ্ষণীয়ভাৱে কাব্যিক কৰি তোলা হৈছে। নাটখনৰ ২য় দৃশ্যত তেনে সংলাপৰ উদাহৰণ আছে। পাহাৰীয়া মানুহৰ সংস্কৃতিৰ প্ৰতিফলন ঘটোৱাত নাটকখন সফল হৈছে। তেওঁলোকৰ দেও পূজা, সমাজ শাসন পদ্ধতি আদি নাটকখনত প্ৰকাশ পাইছে। সমকালীন চিন্তাৰ তাগিদা আৰু নাট্যকাৰৰ তীব্ৰ সামাজিক দায়বদ্ধতাই নাটকখনৰ জন্ম দিছে বুলিব পাৰি।

শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য নাটকখন অৰুণ শৰ্মাৰ এখন অভিনৱত্বব্যঞ্জিত নাটক। ১৯৭৩ চনত *সংলাপ* আলোচনীয়ে অৰুণ শৰ্মাৰ এই নাটকখনলৈ 'সংলাপ সন্মান' আগবঢ়াই নাটকখন আৰু নাট্যকাৰজনৰ বিষয়ে এনেকৈ লিখিছিল –

> *"একাধাৰে সাহিত্যিক মূল্য বিশিষ্ট, অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ এটা*

> *এখন নাটক। ·········· যোৱা পঁচিশ বছৰৰ ভিতৰত ওলোৱা নতুন অসমীয়া নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত এখেতেই (অৰুণ শৰ্মা) আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু আধুনিক ৰুচিসম্পন্ন।"*

পোনচাটেই মনলৈ আহে যে, নাটকখনত সৃষ্টিশীল ব্যক্তিৰ সৃষ্টি যন্ত্ৰণা, তেওঁলোকৰ বক্তব্য অব্যক্ত হৈ থকাৰ যন্ত্ৰণা আৰু এই যন্ত্ৰণাৰ ফলত শিল্পীমনত সৃষ্টি হোৱা শূন্যতাৰ ভাব, ডাৱৰৰ দৰে সৰি, মমৰ দৰে গলি, নিজকে নিঃশেষ কৰি সৃষ্টি কৰা শিল্পীৰ সৃষ্টিক সমাজে যদি গ্ৰহণ কৰিব নাজানি অনাদৰ কৰে তেতিয়া শিল্পীয়ে অনুভৱ কৰা চৰম ব্যৰ্থতাকে নাটকখনত দেখুৱাবলৈ যোৱা হৈছে । নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই নিজে মন্তব্য কৰিছে -

> *"The hollowness of the social mind" – এই কথাখিনি মোৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ। hollowness of the appreciation of arts – ফৰাছী বা ব্ৰিটিশ্ব সমাজে যিখিনি গভীৰভাৱে appreciate কৰিব পাৰে, আমাৰ সমাজত সেয়া নাই ।"*
>
> (আমাৰ অসম, ৬ অক্টোবৰ, ১৯৯৮)

তেওঁ আৰু কৈছে —

> *" ····· পঁচিশ দৰ্শকে নাট চাবলৈ যোৱা-নোযোৱা একেই, কিয়নো মানুহবোৰৰ মানসিকতা শূন্য। কেৱল নাটৰ প্ৰসংগতে নহয়, যিকোনো শিল্প-সাহিত্য, আৰ্টৰ কথাকে মই কৈছোঁ।"*

তেওঁ কথাষাৰ *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* নাটকখনৰ সম্পৰ্কত কৈছিল। মানুহ আৰু মানুহৰ মাজৰ সংযোগহীনতাৰ কথাও তেওঁ উনুকিয়াইছে আৰু নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই ত্ৰয়োদশখন নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ গৈ হোৱা অভিজ্ঞতাই তাকে ব্যক্ত কৰিছে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য চৰিত্ৰটো সৃষ্টিৰ কথা ক'বলৈ গৈ তেওঁ সকতে নটসূৰ্য্য ফণী শৰ্মাৰ স'তে হোৱা এটি অভিজ্ঞতাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। সকতে 'বাণ ৰংগমঞ্চ'ৰ খিৰিকীৰে তেওঁ এদিন প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল শূন্য প্ৰেক্ষাগৃহৰ সন্মুখত নাট্যপ্ৰাণ ফণী শৰ্মাই মঞ্চত সংলাপ মাতি মাতি নাটকৰ আখৰা কৰি থকাৰ এটি বিৰল দৃশ্য। নাট্যপ্ৰাণ ব্যক্তিজনৰ মনৰ যন্ত্ৰণা হয়তো অৰুণ শৰ্মাই তেতিয়াই উপলব্ধি কৰিছিল। একে সময়তে *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* নাটকখনত এবছাৰ্ডবাদ আৰু অভিব্যঞ্জনাবাদী নাটকৰ প্ৰভাৱ পৰা দেখা যায়। নাটকখনত চৰিত্ৰৰ বাহ্যিক বা উপৰুৱা বাস্তৱতাৰ বিপৰীতে মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। বিংশ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধৰ ফৰাচী নাট্যকাৰ ইউজিন আয়'নেস্কোৰ নাট্যাদৰ্শৰ প্ৰভাৱ এই নাটকখনত লক্ষ্য কৰা যায়। আয়'নেস্কোৰ নাটকত মানুহৰ ভাগ্যক ব্যংগ

কৰা হৈছে, ব্যংগ কৰা হৈছে সমাজৰ ফোপোলা স্বৰূপটোক। প্ৰচণ্ড ব্যংগৰ মাজেৰে মানুহৰ ভাগ্যৰ ট্ৰেজিক স্বৰূপটোক ইয়াত উদঙাই দিয়া হৈছে। আপাত দৃষ্টিত সংযোগ-সম্পূৰ্ণ সামাজিক আৰু পাৰিবাৰিক সম্বন্ধবোৰৰ আঁৰত যি এক 'lack of communication' আছে আয়'নেস্কোৰ নাটকত সেই সংযোগহীনতাৰ কথা উন্মোচিত কৰিছে। আয়'নেস্কোৰ নাটক হৈ উঠিছে একো একোখন ট্ৰেজি-ফাৰ্চ। *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* নাটকখন পঢ়িলেও আমাৰ এই কথা মনলৈ আহে। আয়'নেস্কোৰ *The chairs* নাটকৰ কোনো কোনো অংশৰ লগত *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*ৰ মিল দেখা যায় । আয়'নেস্কোৰ নাটকত ৯৫ বছৰীয়া এজন বৃদ্ধই শেষ সময়ত জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ পৰা যিখিনি শিকিলে তাকে কৈ যাব খুজিছে। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই তেওঁৰ ত্ৰয়োদশখন নাটক মঞ্চস্থ কৰিব খুজিছে আৰু জীৱন সম্বন্ধে নাট্যকাৰৰ অভিজ্ঞতাব্যঞ্জিত দীঘলীয়া প্ৰস্তাৱনা এটি পাঠ কৰিব খুজিছে। শেহত এজন ভাৰাতীয়া ঘোষকে আয়'নেস্কোৰ বৃদ্ধজনৰ কথাবোৰ কৈছে, অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত নিবাৰণে নিজে কৈছে কিন্তু একেই কিছুমান শূন্য আসনৰ আগত। শূন্য আসন অৰুণ শৰ্মাৰ মতে 'The hollowness of the social mind 'ৰ প্ৰতীক আৰু আয়'নেস্কোৰ নাটকত 'lack of communication' বুলি ক'ব পাৰি। *The chairs* নাটকত বৃদ্ধ আৰু বৃদ্ধাই আত্মহত্যা কৰিছে, অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত ভগা চাদলৈ উঠি যোৱা আবেগিক নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ এটি বিকট চিঞৰেৰে নাটকখনৰ সমাপ্তি ঘটাইছে। আয়'নেস্কোৰ *The chairs* নাটকখন এখন এবছাৰ্ড লক্ষণবিশিষ্ট নাটক। *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* নাটকতো শূন্য আসনবোৰৰ প্ৰসংগত এই এবছাৰ্ডৰ লক্ষণ দেখা যায়। কিন্তু সমগ্ৰ নাটকখনক এবছাৰ্ড নাটক বুলি কোৱা ভুল। আয়'নেস্কোৰ নাটকৰ এই শূন্য আসনৰ কাব্যিক চিত্ৰকল্পটোৰ বিষয়ত মাৰ্টিন এছলিনে লিখিছে,

> *"The massage is meaningless, the audience consists of rows of empty chairs .... surely this is a powerful image of the absurdity of the artists, the playrights, own situation".*

আয়'নেস্কোৰ নাটকত ঘোষকজনে বৃদ্ধৰ আত্মকথাবোৰ গাই দিবলৈ লৈ সেৰা মাতেৰে বিৰবিৰ্ কৰা, ব্লেকবৰ্ডত লিখি দিয়া আখৰবোৰ অৰ্থহীন কিছুমান আঁক-বাঁক হৈ উঠা পৰিস্থিতিটো ব্যক্তি আৰু সমাজৰ মাজত সংযোগবিহীন নিঃসংগতাৰ কৰুণ প্ৰকাশ। আয়'নেস্কোই লিখিছে —

> *"No society has been able to abolish human sadness,*

> *no political system can deliver us from the pain of living, from our fear of death, our thirst for the absolute; it is the human condition that directs the social condition not vice versa."*

ব্যক্তিমনৰ এই নিঃসংগতাবোধ, এই যন্ত্ৰণা নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য চৰিত্ৰটোৰ মাজত সুন্দৰকৈ প্ৰতিফলিত হৈছে। এবছাৰ্ড নাটকৰ উপাদান থাকিলেও সমালোচকসকলে *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* নাটকখনক অভিব্যঞ্জনাবাদী নাটক বুলি ক'ব খোজে। ***The Readers Encyclopedia of World Drama*** গ্ৰন্থখনত Expressionistic drama-ৰ বিষয়ে লিখিছে –

> *"....Expressionism then is characterized by intense subjectivism; a violent antipathy of society and to the family, a powerful lyricism that takes precedence over plot and character, and a lack of psychological delineation resulting in type characters and symbolic abstraction."*

চাবলৈ গ'লে *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* নাটকখনত অভিব্যঞ্জনাবাদী নাটকৰ প্ৰায়বোৰ লক্ষণেই দেখা যায়। দেখাত নাট্যকাৰে নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য চৰিত্ৰটোক হাস্যস্পদ কৰি তুলিছে, কিন্তু ইয়াত হাঁহি অশ্ৰুৰ নামান্তৰ মাত্ৰ। প্ৰায়সকল অভিব্যঞ্জনাবাদী নাট্যকাৰৰে নাটকত এই ব্যংগৰ সুৰ বিদ্যমান। নাটকখনৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনা, চৰিত্ৰৰ মুখৰ সংলাপ সকলোতে এক প্ৰতীকি ব্যঞ্জনা আৰু কল্পনাময়ী চিত্ৰ কিছুমানে চানি আছে। এইবিধ নাটকৰ এটি লক্ষণ হ'ল ভাষাৰ কাব্যিকতা। 'নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ঘৰৰ বৰ্ণনাত দ্বিতীয়খন দুৱাৰৰ চিত্ৰকল্পই কষ্ট অনুভৱ নকৰাকৈ কষ্ট ভোগ কৰা আৰু কষ্ট ভোগ কৰি কৰি জীৱন যাত্ৰা চলাই নিয়া মানুহৰ স্বভাৱটোলৈ ইংগিত কৰিছে। মানুহে সময়ৰ গতিৰ সমানে আগবাঢ়িব খোজে, কিন্তু আগবাঢ়িব নোৱাৰে। সিও এক যন্ত্ৰণাময় সত্য। এই ক্ষেত্ৰত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ চৰিত্ৰটোও একে। গতি আৰু স্থিতিৰ মাজৰ দ্বন্দ্বতেই শিল্পীমনৰ যন্ত্ৰণা। নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই ঘোঁৰা দেখিলে চেকুৰাবলৈ মন কৰা অথচ ঘোঁৰাৰ পৰা পৰি যোৱা আদি ঘটনাবোৰ এই সত্যৰেই প্ৰকাশ। শিল্পীৰ সুকুমাৰ মনৰ বুজ ল'ব নোখোজা তথাকথিত সমাজখনৰ মানসিকতা নাটকৰ ভঙা ছটখনৰ প্ৰতীক। সাধাৰণ কথা-বতৰাৰ গদ্যৰ মাজেৰেই কাব্যিক ব্যঞ্জনাৰ সৃষ্টি কৰি নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ সংলাপবোৰ সুন্দৰকৈ নিৰূপিত হৈছে। তেওঁৰ নিঃসংগতাবোধৰ প্ৰকাশ ঘটিছে এই সংলাপটোত -

> *"মানে বাটৰ কাষৰ পৰিত্যক্ত আলকতৰাৰ এই ভগা ঢোলটোত উপবিষ্ট নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যক ঢোলটোৰ সৈতে অবিচ্ছেদ্য এক অংশ স্বৰূপ বুলি ভৰাটো একান্ত স্বাভাৱিক কথা বিশেষকৈ আলকতৰাৰ সৈতে মোৰ গাৰ ৰং যেতিয়া অভিন্ন। কিন্তু তথাপিও এটা জীৱন্ত মানুহ দিয়াচোন।"*

আত্মপাঠ শুনোৱাৰ সময়ত নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ আবেগ-বিহ্বল সংলাপ কাব্যিকতাৰ গুঞ্জন। নাটকখনত সমাজৰ অন্তঃসাৰশূন্য শিল্প অনুৰাগ, প্ৰচ্ছন্ন সংযোগহীনতাৰ মাজত সংযোগ বিচাৰি ব্যাকুল হোৱা আৰু আপাততঃ দেখা পোৱা সম্বন্ধকে সম্পূৰ্ণ সংযোগ বুলি ভ্ৰম হোৱা ভাগ্যহত মানুহৰ প্ৰতি প্ৰচণ্ড ব্যংগ প্ৰকাশ পাইছে। *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* নাটকখনে অসমীয়া নাটকলৈ কঢ়িয়াই অনা প্ৰচলিত নাটকৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ পৰিৱৰ্তনৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি মহেন্দ্ৰ বৰাই লিখিছে –

> *"নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যতেই অৰুণ শৰ্মাই প্ৰথাগত অসমীয়া নাট্যজগতত এক কালাপাহাৰৰ (Debunker)ৰ ৰূপ লৈ প্ৰৱেশ কৰে।"*

অৰুণ শৰ্মাৰ *অগ্নিগড়* নাটকখনত মানৱীয় সম্পৰ্কৰ ৰহস্যৰ মাজত প্ৰেম, উচ্চাকাংক্ষা, হিংসা, পিতৃ-কন্যা সম্পৰ্কৰ ফ্ৰয়েডীয় ব্যাখ্যা, ক্ৰোধ, আত্মহত্যা আদি বিভিন্ন জটিল প্ৰসংগৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। নন্দিনী আৰু অতীন্দ্ৰ দুৱৰাৰ প্ৰেমৰ সম্বন্ধৰ মাজত এই কথাবোৰ বিচাৰ কৰি চোৱা হৈছে। প্ৰকৃতিবাদী ভাৱধাৰাৰে নাটকখন ৰচনা কৰা হৈছে। নন্দিনীৰ জীৱনৰ ট্ৰেজিক পৰিণতিৰ অন্তৰালত ক্ৰিয়া কৰি আছে কেবাটাও ঘটনাই। যেনে – পিতৃৰ প্ৰতি থকা নন্দিনীৰ স্নেহৰ বাবে অতীন্দ্ৰ দুৱৰাৰ হিংসা, নন্দিনীৰ বিয়াৰ প্ৰস্তাৱ দুৱৰাই অস্বীকাৰ কৰি 'Boa Constrictor' বুলি আখ্যা দিয়া, অকলশৰীয়া তিৰোতা এজনীয়ে সংসাৰত বাস কৰোঁতে পোৱা সংঘাত ইত্যাদি। নাটখনত পৰিস্থিতিয়ে নন্দিনী চৰিত্ৰটোৰ গতি নিৰ্ণয় কৰিছে । ফলত কাহিনীটো এটা কৃত্ৰিম কাহিনীৰ দৰে হৈ উঠা নাই। *Encyclopedia of world drama* গ্ৰন্থত Naturalism-ৰ বিষয়ে লিখিছে –

> *"Naturalism is of minor interest if it is dismissed as a subordinate and more photographic kind of realism. The essence of realism lies in its concept of drama as a conflict of wills in which men make conscious decisions and face the consequences of*

> *their actions. Naturalism substitutes the it or instinct for conscious will and holds that dramatic tension arises from desperate frustrations and the absurdity of the human condition."*

এফালেদি *অগ্নিগড়* নাটকখনত চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্বিক অধ্যয়নত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। অভিব্যঞ্জনাবাদী নাটকৰো ই এটা লক্ষণ। নন্দিনী আৰু অতীন্দ্ৰৰ প্ৰেমৰ সম্পৰ্কত যিটো বিষয়ে দ্বন্দ্বৰ সৃষ্টি কৰিছে সেইটো হ'ল নন্দিনী আৰু তেওঁৰ পিতৃৰ সম্পৰ্কত অতীন্দ্ৰৰ অসহায়তা। এই প্ৰসংগতে নাটকখনত ইলেক্ট্ৰা কমপ্লেক্সৰ কথাটো আহি পৰিছে। নাটকখনত অৱতাৰণা কৰা Boa Constrictor ধাৰণাটোৱে নন্দিনীক শ্ব'ৰ এন. হোৱাইফিল্ডৰ ওচৰ চপাই নিয়ে। অতীন্দ্ৰক নন্দিনীয়ে বিয়া কৰাব খোজা কথাটোত শ্ব'ৰ *মেন এণ্ড চুপাৰমেন* নাটকৰ কথালৈ মনত পেলায়। আনহাতে আৰ্থাৰ মিলাৰৰ *ডেথ অব এ চেলচ্‌মেন* নাটকৰ ৱিলি ল'মানৰ মৃত্যুৰ ঘটনাৰ লগত নন্দিনীৰ মৃত্যুৰ ঘটনাটো মিলাই চাব পাৰি।

নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য, *অগ্নিগড়* আৰু *অদিতিৰ আত্মকথা* – এই তিনিওখন নাটকক নাট্যকাৰে একেলগে ত্ৰিলজি বা ত্ৰিবৰ্গ নাটক বুলিব খোজে। নাটক কেইখনৰ ৰচনা কালৰ মাজত প্ৰায় তিনিটা দশকৰ ব্যৱধান আছে। অৰুণ শৰ্মাৰ এই তিনিওখন নাটকত মূল চৰিত্ৰটোৰ উত্তৰ প্ৰজন্ম তিনিটাক প্ৰতিফলন ঘটোৱা হৈছে। কিন্তু নাটক তিনিওখনৰ বিষয়বস্তু একে নহয় । নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য, তেওঁৰ জীয়েক নন্দিনী আৰু নাতি অদিতিৰ কথাৰে ক্ৰমে নাটক তিনিখনৰ বিষয়বস্তু নিৰ্মিত হৈছে। তিনিটা চৰিত্ৰৰ মাজেৰে তিনিটা প্ৰজন্মৰ মানুহৰ মনস্তত্বক, জীৱনাদৰ্শক প্ৰতিফলিত কৰোৱাতহে নাট্যকাৰে জোৰ দিছে। চহৰীয়া মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ যুৱতী অদিতিৰ জীৱন-চিত্ৰ *অদিতিৰ আত্মকথা* নাটকখনত প্ৰতিফলিত হৈছে। সুস্থ সামাজিক আদৰ্শৰ অভাৱে তৎকালীন সমাজত সৃষ্টি কৰা শূন্যতাবোধ যে এই যুৱ উচ্ছৃংখলতাৰ বাবে বহুলাংশে দায়ী তাৰো ইংগিত নাটকখনত আছে। ড্ৰাগছ্, ধৰ্ষণ, সন্ত্ৰাসবাদৰ সমস্যাই নাটকখনত ভুমুকি মৰাই নহয় কাহিনীৰ গতি নিৰ্ণয়ত আৰু অদিতিৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশতো বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। আধুনিক চহৰীয়া পৰিবেশৰ মধ্যবিত্তীয় গাইগুটীয়া পৰিয়াল এটাৰ সাৰশূন্যহীন মানৱিক সম্পৰ্কই সৃষ্টি কৰা ভয়াবহ শূন্যতাৰ গৰ্ভত অদিতিৰ অৱস্থান। এই শূন্যতাই অদিতিক প্ৰদান কৰিছে প্ৰবল নিঃসংগতাবোধ আৰু এক অস্থিৰ জীৱন দৃষ্টি। সূক্ষ্ম মনস্তাত্বিক দৃষ্টিৰে নাট্যকাৰে আধুনিক মানুহৰ জীৱনদৃষ্টিক উলংগ কৰি দেখুৱাইছে। যৌনতা, বিয়া, সংসাৰ, ব্যক্তি আৰু সমাজৰ সম্পৰ্ক আদি বিষয়ত অদিতিৰ মন্তব্যবোৰে এই জীৱন-

দৃষ্টি স্পষ্টকৈ প্ৰকাশ কৰিছে। এক শূন্যতাৰ আৱৰ্তত ঠায়ে ঠায়ে অদিতি ৰুক্ষ, আবেগিক, অসহায় আৰু বিপৰ্য্যস্ত। ক'ৰবাত অদিতিৰ মাজতো প্ৰবল হৈ উঠিছে আত্মহত্যাৰ স্পৃহা। এতিয়া আৰু সম্পৰ্কবোৰ সবলৰেখাৰ দৰে হৈ থকা নাই। দ্ৰুত পৰিৱৰ্তিত মানুহৰ মনে সম্পৰ্কবোৰৰ খোলাবোৰ তৰপে তৰপে খুলি গৈছে। অদিতিৰ বাবে দেউতাকৰ ধাৰণাটো এনেকুৱা –

> *"X অৰ্থাৎ male chromosom আৰু Y অৰ্থাৎ female chromosom লগ লাগি এটা embroy হয়। মই জন্ম হ'বলৈ মাৰ Y chromosom-ৰ সৈতে যিজন মানুহৰ X chromosom মিলিত হ'ল, fertilized হ'ল সেই মানুজনেই মোৰ দেউতা।"*

পিতৃ-মাতৃ, সন্তান-সন্ততিৰ সস্নেহ ঘৰ এখনত লালিত-পালিত দায়িত্ববোধ, ত্যাগ আৰু স্নেহৰ বান্ধোনেৰ বান্ধ খোৱা সাধাৰণ মানুহৰ বাবে এনে কথা বৰ আচহুৱা। যশস্যাৰ পিছে পিছে ঘূৰি ফুৰোঁতে অদিতিৰ মাকৰ তেওঁৰ সন্তানৰ প্ৰতি সময় নোলায়। দেউতাকৰ স্নেহৰ পৰা বঞ্চিত অদিতিয়ে নাপায় মাকৰো আবদাৰ। সেয়ে তাইৰ সংগী বুলিবলৈ থাকে শৈশৱৰ সোঁৱৰণ, কম্পিউটাৰ চাউণ্ড চিষ্টেম আদিৰ দৰে অত্যাধুনিক নিৰ্জীৱ বস্তু। পাৰ্থই দিয়া বিয়াৰ প্ৰস্তাৱৰ উত্তৰত তাই কয় –

> *"বিয়া এটা সুকীয়া ব্যৱস্থা – এন এৰেঞ্জমেণ্ট। ইট ইজ নাথিং টু দু উইথ লাভ।"*

মাক নন্দিনীৰ মৃত্যুৰ খবৰ কৰিবলৈ অহা মানুহবোৰৰ মানসিকতা উলংগ কৰি অদিতিয়ে কৈছে –

> *"গোটেই দিনটোত অজস্ৰ মানুহ আহিছে। বহুতক মই চিনিয়েই নাপাওঁ, জীৱনত দেখাই মনত নপৰে। .... প্ৰতিযোগিতা চলিছে মাৰ মৃত্যুত কোন বেছি দুঃখিত, মাৰ সৈতে কাৰ কিমান বেছি আপোন সম্পৰ্ক আছিল।"*

আকৌ কৈছে –

> *"মাৰ মৃত্যু কিয় হ'ল কেনেকৈ হ'ল এনালিচিচ, হাইপ'থেচিচ ন' এণ্ড। যেন মাক মৃত্যুৰ পিছতো, চিতাত পুৰি ছাই হৈ পৰাৰ পিছতো আকৌ জীয়াই তুলিব পাৰি নেকি তেনে আলোচনা – তেনে চিন্তা মানুহবোৰৰ। চুপাৰফিচিয়েল, হীপ'ক্ৰেচী-অন্তঃসাৰশূন্য - দিচগাষ্টিং, দিচগাষ্টিং।"*

আধুনিক মানুহৰ মনৰ জটিলতা প্ৰকাশক চৰিত্ৰ হিচাপে অদিতি চৰিত্ৰটো উজ্জ্বল

চৰিত্ৰ। নাটকথনত ঠায়ে ঠায়ে অদিতিয়ে সূত্ৰধাৰাৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। আত্মকথা প্ৰসংগত দৰ্শকক উদ্দেশ্যি অদিতিয়ে নিজে কৈছে অথবা মঞ্চৰ নেপথ্যত কাৰিকৰী দিশত থকা ব্যক্তিত নিজে কিবা শুনাবলৈ বা দেখুৱাবলৈ নিৰ্দেশ দিছে। এটা কথা ঠিক যে নাটকথনত দৰ্শনীয় দিশতকৈ শ্ৰৱণীয় দিশটোৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। ঘটনাতকৈ সংলাপৰ জৰিয়তে সূত্ৰ, তথ্য, তত্ত্ব প্ৰকাশ কৰাত অধিক গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। নাটকথনৰ প্ৰদৰ্শনত পোহৰ ব্যৱস্থাৰে একো একোটা ইমেজ সৃষ্টি কৰিব লগাৰ ওপৰত যে বিশেষ গুৰুত্ব দিব লাগিব সেই কথা নাটকথন পঢ়িলেই ধৰিব পাৰি আৰু তাকে নহ'লে শ্ৰব্য দিশটোৱে অভাৱ পূৰাব নোৱাৰা নাটকৰ দৰ্শনীয় দিশ দুৰ্বল হৈ ৰ'ব। অৱশ্যে অদিতিৰ যুৱা অৱস্থাৰ পৰা প্ৰায় বৃদ্ধা অৱস্থালৈকে গোটেই জীৱন কালছোৱাকে নাটখনত সামৰিবলৈ গৈ নাট্যকাৰে নাটখনৰ সৌন্দৰ্য লাঘৱ কৰিছে।

স্বাধীনোত্তৰ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যত এবছাৰ্ড নাট্য আন্দোলনৰ প্ৰভাৱত যিসকল নাট্যকাৰে নাটক লিখি গৈছে তেওঁলোকৰ ভিতৰতে অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* এখন পূৰ্ণমাত্ৰাৰ এবছাৰ্ড নাটক। ইউজিনি আয়'নেস্ক', চেমুৱেল বেকেট আদি এবছাৰ্ড নাট্যকাৰসকলৰ নাট্যাদৰ্শৰ আধাৰতেই অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰৰ* সৃষ্টি। মাৰ্টিন এচলিনে তেওঁৰ ***The theatre of Absurd*** গ্ৰন্থত প্ৰচলিত নাট্যধাৰাৰ পৰা এবছাৰ্ড নাটকৰ পৃথকতা বিচাৰ কৰিছে এনে ধৰণেৰে —

> *"If a good play must have a cleverly constructed story, these have no story or plot to speak of; if a good play is judged by subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end; if a good play is to hold the mirror up to nature and portray the manners and mannerism of the age in finally observed sketches, these seem often to be reflections of dreams and night mares; if a good play relies on witty rapartee and pointed dialogue these often consist of incoherent*

> *babblings."*

কাফ্‌কাৰ বিষয়ে লিখা এখন ৰচনাত ইউজিন আয়'নেস্কোৱে Absurd শব্দটোৰ তেওঁ বুজা ধৰণে সংজ্ঞা বান্ধিছে এনেদৰে –

> *"Absurd is that which is devoid of purpose .... cut off from his religious, metaphysical and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless."*

মানৱ অস্তিত্বক লৈ শংকা, ভয় আৰু অসহায়তা এবছাৰ্ড আদৰ্শৰ অন্তৰ্বস্তু। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ পৰৱৰ্তী কালৰ নাট্যকাৰসকলৰ মাজত মানৱ অস্তিত্বক লৈ শংকা আৰু ভয় লক্ষ্য কৰা যায়। আয়'নেস্ক', চেমুৱেল বেকেট, হেৰল্ড পিন্টাৰ, ইউজিন অনীল, এডৱাৰ্ড এলবী আদিৰ নাটকত এই অস্তিত্ব ভীতিপ্ৰকট। অস্তিত্ববাদী দৰ্শনৰ অভিক্ষেপ, ধনতান্ত্ৰিক সমাজ ব্যৱস্থাৰ বিভ্ৰান্তিকৰ বিস্তাৰ, সমাজতান্ত্ৰিক ব্যৱস্থাৰ মোহভংগ, ঐশ্বৰিক ভাবনাৰ চূড়ান্ত অৱলুপ্তি, গণহত্যা, ব্যাভিচাৰ, ভণ্ডামি, কূটিল ৰাজনীতিৰ মেৰপাক আদিৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা অস্তিত্বৰ অনিশ্চিত অৱস্থান আৰু নিৰাশাবোধৰ পৰাই এবছাৰ্ড চিন্তাৰ জন্ম। এবছাৰ্ড নাটকৰ প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে মাটিন এচলিনে আৰু এষাৰ কথা লিখিছে –

> *"The theatre of absurd is involved in the relatively few problems that remain; life deal isolation and communication and it can by its nature any communicates one poets most intimate and personal intution of the human situation his sense of being, his individual vision of the world."*

এবছাৰ্ড নাট্যকাৰসকলৰ নাটকবোৰ বিভিন্নজনৰ বিভিন্ন নীতিৰ ফালৰ পৰা এবছাৰ্ড। তথাপি এবছাৰ্ড নাটৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যবোৰ *আহাৰ* নাটকখনত পৰিলক্ষিত হয়। *আহাৰ* নাটকখনত এটা সু-পৰিকল্পিত কাহিনী নাই। আৰম্ভণি, মধ্য আৰু অন্ত বিশিষ্ট পৰিকল্পিত কাহিনীৰ বিপৰীতে ইয়াত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে প্ৰতিপাদ্য বিষয়টোৰ ওপৰত। বিষয় বুলি কোৱাতকৈ ইয়াক অৱস্থা বুলি কোৱাহে উচিত। গোটেই নাটকখনত নাটকীয় ক্ৰিয়াতকৈ এক বিশেষ পৰিস্থিতিহে নাটকীয় ৰূপ দিয়া হৈছে। প্ৰতীকাৰ অৱস্থা বা অভিজ্ঞতাৰ যি তিক্ততা তাতে নাটকীয়ত্ব আৰোপ কৰিবলৈ যোৱা হৈছে। এই অৱস্থাৰ চিত্ৰণত গুৰুত্ব দিবলৈ যাওঁতেই এবছাৰ্ড নাটকত প্ৰতীক আৰু চিত্ৰকল্পৰ সহায় লোৱাৰ

দৰে *আহাৰ*তো অনেক প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। প্ৰধান কাব্যিক অভিব্যঞ্জনাৰ সৃষ্টি হৈছে ‘শ’টোক কেন্দ্ৰ কৰি। গতানুগতিক ভাষাৰে, মানৱীয় যুক্তিৰে বুজাব নোৱাৰা জীৱনৰ গূঢ়াৰ্থক ইয়াত প্ৰকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। মানুহৰ অস্তিত্ব যে পৰিচয় ভেদে, দৃষ্টি ভেদে আৰু মানসিকতা ভেদে ভিন ভিন তাকে নাৰীগৰাকীৰ কথাৰ পৰা বুজা গৈছে। এবছাৰ্ড নাট্যকাৰে প্ৰতিপাদ্য বিষয়ক প্ৰকাশ কৰিবলৈ যাওঁতে অনেক অবাস্তৱ আৰু অলীক উপকৰণৰ সহায় লয়। আয়নেস্ক’ৰ মতে এয়া হ’ল আমাৰ অন্তৰৰ আতংকবোৰৰ অদৃশ্য উপস্থিতিৰ মূৰ্ত ৰূপ। *আহাৰ* নাটকতো মৃতদেহে উঠি কথা কোৱা, একেগৰাকী নাৰী প্ৰেমিকা, বেশ্যা, মাতৃ, পত্নী হৈ দেখুওৱা এইবোৰ কথা সংযোগ কৰা হৈছে। *আহাৰ* নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰো নাট্যকাৰে প্ৰকাশ কৰিব খোজা ভাব-আদৰ্শৰ পুতলা স্বৰূপ হৈ পৰিছে। বাস্তৱৰ চকুৰে দেখা চৰিত্ৰৰ সংহত জীৱন অনুকৰণ এবছাৰ্ড নাটৰ চৰিত্ৰত নহয়। মানুহৰ অৱচেতন মনৰ ভাববোৰৰ প্ৰণালীবদ্ধ আৰু সুপৰিকল্পিত ৰূপ নাই। এবছাৰ্ড নাট্যকাৰে সেয়ে নাটকত সংলাপসমূহ কৰি তোলে অসংলগ্ন, বহু সময়ত অৰ্থহীন। কাব্যিক অভিব্যঞ্জনা সংলাপৰ বিশেষ লক্ষণ। *আহাৰ*ৰ সংলাপতো সেই লক্ষণ দেখা যায়। মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহৰ মাজৰ দেৱালখন আঁতৰাবলৈ বা চৰিত্ৰৰ ভাব-অনুভূতিৰ পৰা দৰ্শকক পৃথকভাৱে নেদেখুৱাবলৈ *Six penny opera*-ত ব্ৰেখ্‌টে দেখুওৱা কৌশল এবছাৰ্ড নাট্যকাৰে খুব কঠোৰভাৱে অনুসৰণ কৰে। অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ* বিষয়বস্তু আৰু নাট্যৰীতি – এই উভয় দিশতে এখন এবছাৰ্ড নাটক। নাটকখনৰ *আহাৰ* নামকৰণ নিখুঁত হৈছে। গোটেই নাটকখন পঢ়িলে আমাৰ এটা বোধ উদয় হয় যে, পেটৰ আহাৰৰ উপৰিও মানুহক প্ৰয়োজন প্ৰবৃত্তিগত আনুভূতিক আহাৰ। অন্তহীন ক্ষুধাৰ নিবৃত্তিৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় আহাৰ নোপোৱাটোৱেই জীৱনৰ কাৰুণ্য।

অৰুণ শৰ্মাৰ *পৰশুৰাম* নাটকখনে বিষয়বস্তুৰ দিশৰ পৰা অভিনৱত্ব দাবী কৰিব পাৰে। ৰেডিঅ’ নাটক আৰু মঞ্চ নাটকৰ ৰূপ পোৱাৰ আগতে লেখকৰ *পৰশুৰাম* উপন্যাসখন আছিল অসমীয়া উপন্যাস সাহিত্যত এক সাহসী সংযোজন। *পৰশুৰাম* নাটকৰ পটভূমি বহু সময়ত ৰহস্য নাটকৰ দৰে যেন অনুভৱ হ’ব পাৰে, কিন্তু ৰহস্য নাটক লেখোঁ বুলি নাট্যকাৰে নাটকখন লিখা নাই। আমাৰ অতি পৰিচিত, সদায় দেখি অহা চহৰীয়া সমাজখনৰ আঁৰত আৰু এখন সমাজ বা জগত থাকে, যাক আমি অপৰাধ জগত, অন্ধকাৰ জগত, ৰহস্য জগত আদি বিভিন্ন নামেৰে বুজাওঁ। নাটকখনত এইখন জগতৰ চৰিত্ৰই ভূমুকি মাৰিছে, কিন্তু নায়ক পৰশুৰ চৰিত্ৰটোৰ কথা সুকীয়া। নায়কৰ অপৰাধপ্ৰৱণতাত এক অবাঞ্চিত জন্ম-কুণ্ঠা (Birth Complex)ৰ

বিকৃত পৰিণতি বুলি নাটকখনত দেখুওৱা হৈছে। সদায় দেখি থকা জগতখনৰ অন্তৰালত যেনেকৈ এখন 'Under World' থাকে তেনেকৈ সমাজৰ প্ৰতিজন মানুহ বা প্ৰতিজন ব্যক্তিৰ মনৰ ভিতৰত এখন নিজৰ মনোজগত থাকে যিখন জগতত আন কাৰো প্ৰৱেশৰ অধিকাৰ নাথাকে। মনৰো অতল তলিত থকা মনটোক বাহিৰৰ মানুহ বাদেই, নিজেই বুজি পোৱা টান। গভীৰভাৱে মন কৰিলে দেখা পোৱা যায় যে, সমাজ আৰু পৰিয়ালে ব্যক্তিৰ জীৱন যেনেকৈ গঢ়ি তুলিব পাৰে তেনেকৈ ধ্বংসও কৰিব পাৰে। সমাজ আৰু পৰিয়ালৰ কেনে পৰিৱেশৰ মাজত ব্যক্তিৰ জীৱনে গঢ় লৈছে তাক লক্ষ্য কৰাটোহে প্ৰধান কথা। তেনে এক দৃষ্টিভংগীৰে অপৰাধী বুলি স্বীকৃতজনলৈও সহানুভূতিৰ একান্ত প্ৰয়োজন হৈ পৰে। 'পৰশু'ও অপৰাধী হৈ উঠাৰ মূলতে আছে তেনে এক প্ৰসংগই। পৰশুৱে সৰুৰে পৰা মাক-বাপেক, লগ-সংগ আৰু আন মানুহৰ পৰা মৰম-আদৰ খুব কমকৈ পাইছে। মৰম বিচাৰি সি হাঁহাকাৰ কৰে। ৰহিমে যেতিয়া পৰশুক লগত থাকিবলৈ খাটনি ধৰিছে তেতিয়া পৰশুৰ মন আনন্দেৰে ভৰি পৰিছে -- *"কোনোবাই মোক মৰম কৰিলে, মোৰ স্ফূৰ্তি লাগি যায়।"* জন্মতে কিছুমান শাৰিৰীক বিসংগতি লৈ পৰশুৰ জন্ম। তাৰ নাক চেপেটা, চকু এটা বেয়া, বাওঁহাতৰ আঙুলিবোৰ কিম্ভূত-কিমাকাৰ, বৰণটো কেটোৰ ক'লা, মূৰটো প্ৰয়োজনতকৈ ডাঙৰ। কিশোৰৰ স্বাভাৱিক আবেগেৰে পৰমাৰ (পৰশুৰ প্ৰকৃত নাম পৰমা আছিল) মনতো সামাজিক সম্পৰ্কৰ স্পৃহা বৃদ্ধি পাইছিল। কিন্তু সমাজ আৰু পৰিয়ালে তাক সেইৰূপ সুবিধা নিদিলে। কাৰো ভাবিবলৈ আহৰি নাছিল যে, শাৰিৰীক বিসংগতি দুই-এটা থাকিলেও পৰমাৰ আবেগ-অনুভূতিৰ বিকাশ স্বাভাৱিক আছিল। তদুপৰি পৰমাৰ শাৰিৰীক বিসংগতিৰ বাবে সি দায়ী নহয়, বৰং তাৰ মাক-দেউতাকৰ ৰুগ্ন মানসিকতাহে দায়ী। চতুৰ্থ এটা সন্তান নিবিচাৰিলেও তেওঁলোকে দেহৰ দাবী মানিব নোৱাৰিয়েই পৰমাক জন্ম দিছিল। গৰ্ভত থাকোঁতেই সেই ভ্ৰূণ মাকে নষ্ট কৰিবলৈ কবিৰাজৰ দৰৱ খোৱাৰ পৰাই শাৰিৰীক বিসংগতি লৈ পৰমাৰ জন্ম। এই কথা জানিয়েই কিশোৰ পৰমাই জীৱন আৰু জগতক বিশ্বাস আৰু প্ৰত্যয়েৰে গ্ৰহণ কৰাতকৈ অবিশ্বাস আৰু সন্দেহেৰেহে গ্ৰহণ কৰিলে। পৰমাই মনৰ গোপন গুহাত সাঁচি ৰাখিলে সকলো মাতৃ হ'বলৈ ওলোৱা নাৰীৰ প্ৰতি ঘৃণা আৰু তেনে গৰ্ভৱতী মহিলা দেখিলেই সি জিঘাংসু প্ৰকৃতিৰ হৈ পৰিল। এনেকৈ চাৰিগৰাকী নাৰীক হত্যা কৰি পৰমা হৈ পৰে পৰশুৰাম। নাটকখনত পৰমাক ট্ৰেজিক হিৰ' কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। এজন মানুহৰ মনৰ গোপন থলীত একে সময়তে পৰস্পৰ বিপৰীতধৰ্মী ভাবৰ যি দ্বন্দ্ব উপস্থিত হয় তাৰ সম্ভেদো পৰশুৰ মাজত পোৱা যায়।

দ্বন্দ্বক কৰি তোলে বৰ দুঃসহ।

অৰুণ শৰ্মাৰ ***পুৰুষ*** এখন আধুনিক ট্ৰেজিক নাটক। আমাৰ নীতিবোধ আৰু আত্মিক কামনাক সাংঘাতিকভাৱে আঘাত দিব পৰাকৈ আৰু ব্যক্তিসত্তাৰ মৰ্মস্থল শোচনীয়ভাৱে বিধ্বস্ত কৰি দিব পৰাকৈ ***পুৰুষ***ত ব্যক্ত হৈছে এক ট্ৰেজিক কাহিনী। নাটকখনৰ নায়ক সুকান্ত উচ্চ শিক্ষিত, সাহিত্য-সংগীতৰ ৰুচিসম্পন্ন মানুহ। ধন ঐশ্বৰ্যৰ বিপৰীতে জীৱনক তেওঁ সুন্দৰৰ আদৰ্শৰে উপলব্ধি কৰিব খোজে। কিন্তু তেওঁৰ পত্নী হীৰামণি, যি সুকান্তহঁতৰ বাপতি সাহোন চাৰ্কাচ পাৰ্টিৰ ৰিঙমিষ্ট্ৰেচ। তেওঁৰ মানসিকতা সুকান্তৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত। তেওঁ সুকান্তৰ সুকুমাৰ-বৃত্তিৰ প্ৰতি কোনো সন্মান দিব নিবিচাৰে। তাৰ পৰিৱৰ্তে তেওঁ প্ৰাণেপণে চেষ্টা কৰে সুকান্তক চাৰ্কাচৰ ৰিঙমাষ্টাৰ কৰি গঢ়ি তোলাত। তেওঁ চাৰ্কাছৰ পৰিবেশত ডাঙৰ-দীঘল হৈ চাবুকেৰে বাঘক বশ কৰাৰ দৰে সুকান্তকো বশ কৰিব খোজে। দুয়োৰে মাজত গঢ়ি উঠে দাম্পত্য অপযোজন। সুকান্তৰ মূল্য তেওঁৰ পত্নীৰ বাবে চাৰ্কাছৰ পশুবোৰতকৈ একো বেছি নহয়। প্ৰয়োজন পূৰাব পৰালেকেহে সুকান্তৰ অস্তিত্বক তেওঁৰ পত্নীয়ে স্বীকাৰ কৰি ল'ব। স্বেচ্ছাই শেষত সুকান্ত পশুৰ গড়ালত থাকিবলৈ লয় আৰু এটা সময়ত পত্নীক হত্যা কৰি জেলত সোমাব লগা হয়। সুকান্তৰ ভাগ্য বিপৰ্যয়ৰ ঘটনাক দৰ্শকৰ চকুত অবাঞ্চিত বুলি বোধ জন্মাব পাৰিছে বাবেই নাটকখনত প্ৰবল কৰুণাৰ উদ্ৰেক হৈছে। নাটকখনৰ কাহিনী সৰল আৰু সেয়ে ইয়াত Reversal of situation আৰু প্ৰত্যভিজ্ঞান বা Recognition নাই । ইয়াত multiplicity of plot পাবলৈ নাই। দ্বৈত উদ্দেশ্যযুক্ত কাহিনীহে যে উৎকৃষ্ট কাহিনী, সেই কথা আধুনিক ট্ৰেজেডিকাৰসকলে মানি নলয়।

> *"A well constructed plot should therefore, be single*
> *in its issue rather than double as some maintain."*

নাটকখনৰ কাহিনী Regresso-progressive। ইয়াত বিশেষ পৰ্বত কাহিনী আৰম্ভ কৰি অতীত উদ্‌ঘাটনৰ বাবে এৰি অহা ঘটনাক উন্মোচিত কৰা হৈছে আৰু ভৱিষ্যতৰ পিনে আগুৱাই যোৱা হৈছে। নাটকখনৰ কাহিনী ভাবপ্ৰধান। কাহিনীৰ জটিলতা বা চমৎকাৰ জৰিয়তে কৌতূহল সৃষ্টিতকৈ বিশেষ পৰিস্থিতিত পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ ভাব-দ্বন্দ্বৰ তীব্ৰ সংবেদনৰ জৰিয়তে ৰস সৃষ্টিয়েই নাটকখনৰ প্ৰধান লক্ষ্য। প্ৰথমতে ইয়াত পৰিস্থিতি সৃষ্টিৰ বাবেহে ঘটনাৰ অৱতাৰণা আৰু ইয়াৰ পিছত ঘটনাতকৈ ভাবৰ উত্থান-পতন আৰু বিস্তাৰ বহুত বেছি প্ৰয়োজনীয় কথা হৈ উঠিছে। ভাব আৰু আবেগৰ চমৎকাৰিত্বৰ প্ৰাধান্যহে নাটকখনত দেখা যায়। নায়ক সুকান্তক ইয়াত প্ৰথম অৱস্থাত বাহিৰত নিষ্ক্ৰিয়

কিন্তু আন্তৰিকভাৱে বিক্ষুব্ধ অৱস্থাত পোৱা যায় যাক আমি A reaction in the mind itself বুলি ক'ব পাৰোঁ। অতি আধুনিক কিছুমান ট্ৰেজেডিত নায়কৰ ইচ্ছা আৰু সংকল্পৰ দৃঢ়তা একেবাৰে দেখুওৱা নহয়। পৰিৱেশ-প্ৰদত্ত আঘাত আৰু অসহ্য চাপৰ নিষ্পেষণত তেওঁৰ অন্তৰ দগ্ধ হোৱা দেখুওৱা হয়। *পুৰুষ* নাটকৰ সুকান্তৰ ক্ষেত্ৰতো এই লক্ষণ দেখা গৈছে। প্ৰথমতে নায়ক 'doing something terrible' নহৈ 'suffering something terrible' হৈহে উঠিছে। আধুনিক ট্ৰেজেডিকাৰসকলে ভাবে দৰ্শকসকলে নায়কৰ জয়ৰ পিছত জয় চাবলৈ নাযায়, চাবলৈ যায় পৰিৱেশৰ সৈতে জীৱনৰ তীব্ৰ দ্বন্দ্ব আৰু সেই দ্বন্দ্বত জীৱনৰ শোচনীয় দুখ-দুৰ্ভোগ, শোচনীয় পৰিণতিৰ ৰূপ। জীৱনৰ এই দ্বন্দ্বত ব্যক্তি যেনেকৈ আক্ৰমণশীল হ'ব পাৰে তেনেকৈ ৰাঙোন মুকলি কৰি গতি কৰিবও পাৰে। বাধাৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰি কৰি তাৰ চাপত পিষ্ট হৈ হৈ ব্যক্তি হিচাপে নিশ্চিহ্ন হৈ যাব পাৰে আধুনিক ট্ৰেজেডিৰ নায়ক। *পুৰুষ* নাটকখন সেই দৃষ্টিৰে এখন সাৰ্থক আধুনিক ট্ৰেজেডি। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই লিখিছে –

> *"নাটখনত যি ট্ৰেজিক পৰিণতি দেখুৱা হৈছে সি সুকান্তৰ একান্ত ব্যক্তিগত ট্ৰেজেডি বুলি ক'ব নোৱাৰি। ই পুৰুষৰ ট্ৰেজেডি। একশ্ৰেণী নাৰীৰ হাতত পুৰুষ সদায় ক্ৰীড়নক স্বৰূপ, যি নাৰীয়ে পুৰুষক চাৰ্কাচৰ জন্তুৰ দৰে নিজৰ কথা মতে উঠ-বহ কৰি বশ কৰি ৰাখিবলৈ বিচাৰে।"* (*সংলাপ*, তৃতীয় সংখ্যা, ১৯৭৩)

ড° শৰ্মাই সেই দৃষ্টিৰে সুকান্ত আৰু হীৰামণিক টাইপ চৰিত্ৰহে বুলিছে। কিন্তু সেই চৰিত্ৰ গতানুগতিক, সমাজৰ স্তৰ বিশেষক প্ৰতিনিধিত্ব কৰা 'টাইপ' জাতীয় চৰিত্ৰ নহয় বুলি তেওঁ মন্তব্য কৰিছে। তেওঁ আকৌ লিখিছে –

> *"সম্পূৰ্ণ নহ'লেও 'expressionistic technique'-ৰ কিছু আভাস নাটখনত পোৱা যায়।"*

অভিব্যঞ্জনাবাদী নাটকৰ অন্যান্য উপাদানৰ লগতে দৃশ্য অৱতৰণাত চৰিত্ৰৰ মানসিক অৱস্থাৰ ব্যঞ্জনা সৃষ্টিও *পুৰুষ* নাটকত দেখা যায়। Expressionistic-সকলে সকলো বিষয়কেই হঠাৎ উদ্ৰেক হোৱা স্বাভাৱিক বুদ্ধিৰে বুজিব খোজে, যুক্তিৰ মাপকাঠিৰে নহয়। *পুৰুষ* নাটকখনত মানসিক উদ্বেগে প্ৰধান ভূমিকা লৈছে আৰু ঘটনাৰ গতি নিৰ্ণয় কৰিছে। নাটকখনত লোকনাট্য অনুষ্ঠানৰ উপাদান প্ৰয়োগ কৰাটো উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। যাত্ৰা-নাটৰ বিবেকৰ দৰে *পুৰুষ* নাটকৰ 'ফুটুকা' নাটকখনৰ সূত্ৰধাৰ বা আঁত ধৰোঁতা আৰু নায়কৰ অন্তৰংগ ব্যক্তি। ফুটুকাৰ বক্তব্যৰেই নাটকৰ দৃশ্য পৰিৱৰ্তন

ঘটোৱা হৈছে; সুকীয়া অংক বা দৃশ্য বিভাজন নাটকখনত নাই।

কুকুৰনেচীয়া মানুহ অৰুণ শৰ্মাৰ আন এখন অভিনৱত্ব-ব্যঞ্জিত নাটক। নাটখনৰ আৰম্ভণিতে নাট্যকাৰে লিখিছে —

> “ *মূল বক্তব্যৰ পিনৰ পৰা কুকুৰনেচীয়া ল'ৰাটোৰে বিশ্বৰ সমগ্ৰ সংখ্যালঘু সম্প্ৰদায়ক প্ৰতিনিধিত্ব কৰাৰ অৰ্থ বুজাবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। আৰু দেখুৱাব খোজা হৈছে ছিন্নমূল মানুহ যেতিয়া সংখ্যালঘু হিচাপে পৰিগণিত হয়, তেতিয়া তেওঁলোকৰ জীৱনৰ কি পৰিণতি হয়। ……… কিন্তু বুৰঞ্জীয়ে এটা কৰুণ সত্য প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে ঃ সি হ'ল - এবাৰ ছিন্নমূল যি মানৱ, অৰ পুনৰ সংস্থাপন এটা অতি জটিল প্ৰক্ৰিয়া। তেওঁ নতুন ভূমিতো সমাদৃত নহয়, আৰু কেনেবাকৈ পূৰ্বৰ ভূমিলৈ প্ৰত্যাৱৰ্তনৰ সুযোগ ওলালেও তেওঁৰ কণ্ঠত মানৱীয় অধিকাৰৰ দাবী সদায় অস্ফুট, অৱদমিত।*”

ছিন্নমূল মানুহৰ এই চিৰবঞ্চনাৰ সত্য প্ৰকাশৰ বাবে গ্ৰহণ কৰা নাটকখনৰ কাহিনীত 'ৰমু' প্ৰফেচৰ চৌধুৰীয়ে ৰামচাং হাবিৰ পৰা ধৰি লৈ অহা এক লুপ্তপ্ৰায় প্ৰজাতিৰ কুকুৰনেচীয়া মানুহৰ সন্তান। চৌধুৰীৰ ঘৰত চৌধুৰী আৰু তেওঁৰ কন্যা ৰীমাৰ আন্তৰিকতাৰ সমাজত থাকি ৰমুৱে সম্ভ্ৰান্ত মানুহৰ আদব-কায়দা শিকি এজন সেই সমাজৰ মানুহলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। কিন্তু সমাজে বাৰে বাৰে ৰমুক গ্ৰহণ কৰাৰ পৰা বিৰত থাকে। কৰ্ণৰ দৰে আত্মপৰিচয়ৰ যন্ত্ৰণাত জ্বলি-পুৰি মৰে আধুনিক কালৰ 'কুকুৰনেচীয়া মানুহ' ৰমু। সম্ভ্ৰান্ত ঘৰৰ ল'ৰা-ছোৱালী পঢ়া বিদ্যালয়ত আনুষ্ঠানিক শিক্ষা লোৱাৰ পৰা বঞ্চিত হয় ৰমু। চৌধুৰীৰ কন্যা ৰীমাৰ সৈতে ৰমুৰ আৰম্ভ হয় সহজাত প্ৰেম, প্ৰেমৰ অব্যক্ত অবুজ আলাপ। কিন্তু সম্ভ্ৰান্ত ঘৰৰ দিলীপৰ লগতহে ৰীমাৰ বিয়া হয়। বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ডিগ্ৰী নথকাৰ বাবে মেধাসম্পন্ন ৰমুৰ বৈজ্ঞানিক আৱিষ্কাৰৰ গৰাকী হয় দিলীপ। প্ৰফেছৰ চৌধুৰীয়ে মহাভাৰতৰ ভীষ্মৰ ভূমিকা লয় । ৰমুৰ অস্তিত্ব প্ৰতিষ্ঠাৰ বিফল সংগ্ৰামখন চকুৰ সন্মুখতে দেখি তেওঁ আত্মদহনত ছট্‌ফটায়। অস্তিত্বৰ সংকট মানুহৰ জীৱনৰ ট্ৰেজিক স্বৰূপ। মূলসুঁতিৰ পৰা বিচ্ছিন্ন মানুহ চিৰকালে বঞ্চিত। এই বঞ্চনাই সমূহ মানৱিক শক্তি আৰু সামৰ্থৰ সত্ত্বেও সেইচাম মানুহক দিয়ে সকৰুণ যন্ত্ৰণা। শিপা হেৰুৱাই হাঁহাকাৰ কৰে তেওঁলোকে। এই কথাৰে নাটকীয় উপস্থাপন হ'ল *কুকুৰনেচীয়া মানুহ*। স্বাধীনোত্তৰ ভাৰতবৰ্ষত নৃ-গোষ্ঠীসমূহৰ স্বকীয় অস্তিত্ব প্ৰতিষ্ঠাৰ যি সংগ্ৰাম চলি আছে সেই ধাৰণাৰ বা আদৰ্শৰ প্ৰভাৱো নাটখনৰ নাট্যবস্তুত বিচাৰি পাব পাৰি।

বুৰঞ্জী পাঠ নাটকখনত স্বৰাজোত্তৰ কালৰ দেশৰ আমোলা তথা শাসক শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰ উদঙাই দেখুওৱা হৈছে। শাসক আৰু শাসিত, শোষক আৰু শোষিতৰ দ্বন্দ্ব, মধ্যভোগীৰ চক্ৰান্ত, শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ স্বৰূপ এই নাটকখনত প্ৰকাশ পাইছে। বিশ্ব ইতিহাসত অত্যাচাৰী-ভণ্ড, শোষক, শাসক আৰু প্ৰতাৰকৰ বিৰুদ্ধে জাগ্ৰত জনতাৰ সংগ্ৰাম যে সদায় জয় হৈছে সেই সত্য দেখুওৱা হৈছে এই নাটকখনত। বহুতে ভাৰতত ঘোষিত হৈ যোৱা জৰুৰীকালীন অৱস্থা (১৯৭৫ চন)ৰ সময়ছোৱাৰ ৰাজনৈতিক ছবিখন এই নাটখনত প্ৰতিফলিত হোৱা বুলি ক'ব বিচাৰে। ব্ৰেখ্‌টৰ এপিক ড্ৰামাৰ লক্ষণ এই নাটখনত আছে। ***Readers Encyclopedia of world drama*** -অত Epic theatre-ৰ বিষয়ে লিখিছে –

> *"Brecht utilizes a variety of devices intended to alienate the audience's emotions from the action on the stage. There include spoken summaries of the action to follow, dialogue contradicting the action on the stage, harangues addressed to the audience, and the open use of visible stage machinery."*

অৰুণ শৰ্মাৰ *পুৰুষ* নাটকখনতো এপিক ড্ৰামাৰ লক্ষণ দেখা যায়। *বুৰঞ্জী পাঠ* নাটকখনত নাট্যকাৰে বৈৰাগী চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰিছে। বৈৰাগীৰ ওজাপালি ঢঙৰ ছন্দোময় কথোপকথনেৰে নাটখনৰ কাহিনী আগবাঢ়িছে। এই চৰিত্ৰই নাটখনত একপ্ৰকাৰ সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। এই চৰিত্ৰকেইটাক নাটৰ অন্তৰংগ চৰিত্ৰও কৰি তোলা হৈছে।

চিঞৰ, *অন্য এক অধ্যায়*, *পদ্মা কুন্তী ইত্যাদি* এইকেইখনো অৰুণ শৰ্মাৰ ৰচিত বাস্তৱবাদী নাটক। কেৱল মহিলা চৰিত্ৰই অভিনয় কৰিব পৰাকৈ গুৱাহাটীৰ 'মিতালী সংঘ'ৰ প্ৰয়োজনত *পদ্মা কুন্তী ইত্যাদি* নাটকখন ৰচনা কৰা হৈছিল। নাটকখনত মঞ্চলৈ নহাকৈ নেপথ্যৰ পৰা বিশেষ ভূমিকা লৈছে এটা পুৰুষ চৰিত্ৰই। একাংক নাটক হিচাপে এইখন নাটকত নাট্যকাৰে আৰম্ভণিৰে পৰা উৎকণ্ঠা বৰ্তাই ৰাখিব পাৰিছে। বিশেষ, উদ্দেশ্য বা প্ৰয়োজন আগত ৰাখি নাটক ৰচনা কৰিলে আহিব পৰা সীমাবদ্ধতাবোৰ অতিক্ৰম কৰাৰ চেষ্টা নাটকখনত লক্ষ্য কৰা যায়। *অন্য এক অধ্যায়* নাটকৰ বিষয়বস্তু সাম্প্ৰতিক অসমৰ বাবেও এক শিক্ষা। নাটকখনত আতংকবাদ আৰু ৰাজনৈতিক ভ্ৰষ্টাচাৰৰ দোমোজাত থিয় হৈ এজন সাধাৰণ মানুহৰ দৰে নাট্যকাৰে দৰ্শকৰ মনত প্ৰশ্ন জগাইছে – কিদৰে সমাজত *অন্য এক অধ্যায়* ৰচনা কৰিব পাৰি। নাট্যকাৰে ইংগিত দিছে যে, বন্দুকৰ নলেৰে সন্ত্ৰাস সৃষ্টি কৰিব পাৰি কিন্তু সমাজৰ

ৰূপান্তৰ ঘটাব নোৱাৰি। এইখন বাস্তৱধৰ্মী সামাজিক সমস্যামূলক নাটক। *চিত্ৰৰ* নাটকখনত ইবচেনৰ নাটকৰ নাৰী মুক্তি বা নাৰী স্বাধীনতাৰ সুৰ প্ৰতিধ্বনিত হৈছে। *নেপোলিয়ন আৰু ডেজিৰী* তেওঁৰ এখন ইতিহাস আশ্ৰয়ী নাটক। এমিল লাড্‌উইগৰ *নেপোলিয়ন*, সত্যেন বৰকটকীৰ *নাপলেয়ঁ বনাপাৰ্ত* নামৰ গ্ৰন্থৰ তথ্যসমূহ আৰু আনেমেৰী চেলিঙ্কোৰ *ডেজিৰী* নামৰ উপন্যাসখনৰ ভেটিত এই নাটকখন ৰচনা কৰা হৈছে।

অৰুণ শৰ্মাৰ মঞ্চ নাটকসমূহৰ সামগ্ৰিক অধ্যয়নে তেওঁৰ নাটকৰ কিছুমান বৈশিষ্ট্য আমাৰ সন্মুখত উন্মোচিত কৰে। যেনে :

১। ষাঠিৰ দশকৰে পৰা নিৰলস নাট্য-সাধনা কৰি থকা অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত স্বৰাজোত্তৰ কালৰ অসমৰ সামাজিক, ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক ছবিখনৰ পৰিষ্কাৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে। *বাঘজাল*, *উকথা পঁজা*, *বুৰঞ্জী পাঠ* আদি নাটকত স্বৰাজোত্তৰ ভাৰতৰ শ্ৰেণী বৈষম্যপূৰ্ণ সমাজৰ স্বৰূপ; *জিনটি*, *কুকুৰনেচীয়া মানুহ* নাটকত নৃ-গোষ্ঠীয় স্বকীয় সত্তা প্ৰতিষ্ঠাৰ সংগ্ৰাম আৰু ষাঠিৰ দশকৰ পাহাৰ-ভৈয়ামৰ সংঘাতৰ ছবিখন, গণতন্ত্ৰৰ নামত পুঁজিবাদী ভোগ সৰ্বস্বতাৰ আগ্ৰাসন আৰু আত্মকেন্দ্ৰিক মানসিকতাৰ প্ৰতিফলন *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* আৰু *পুৰুষ* নাটকৰ মাজত প্ৰকাশ পাইছে। সাম্প্ৰতিক আতংকবাদ আৰু ৰাজনৈতিক ভ্ৰষ্টাচাৰে সমাজৰ শান্তি বিঘ্নিত কৰি প্ৰকৃত বিপ্লৱক কেনেকৈ বাধাগ্ৰস্ত কৰিছে তাৰ ছবি *অন্য এক অধ্যায়* নাটকত আছে। অৰুণ শৰ্মা নিজে এজন সমাজ সচেতন ব্যক্তি হিচাপে সামাজিক দায়বদ্ধতা অলক্ষিতে তেওঁৰ ৰচনাত প্ৰকাশ পাইছে।

২। মানুহৰ জটিল মনোজগতৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম কথাবোৰ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ বিভিন্ন ঠাইত প্ৰতিধ্বনিত হৈছে। ফ্ৰয়েড আৰু য়ুঙৰ Birth Complex সম্বন্ধীয় কথাৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে *পৰশুৰাম*, *অদিতিৰ আত্মকথা* আদি নাটকত। *অগ্নিগড়* নাটকত প্ৰকাশ ঘটিছে Electra complex-ৰ। *পদ্মা কুন্তী ইত্যাদি* নাটকতো Birth Complex প্ৰকাশ ঘটিছে। তদুপৰি চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্ত্বিক অধ্যয়ন আৰু বিশ্লেষণৰ প্ৰচেষ্টা, সংলাপৰ অনেক ঠাইত স্বগত উক্তি, মনল'গবোৰ যথাৰ্থ ৰূপত বিভিন্ন নাটকত প্ৰকাশ পাইছে।

৩। বিশ্ব নাট্যসাহিত্য আৰু মঞ্চৰ বিষয়ে নাট্যকাৰৰ গভীৰ জ্ঞান তেওঁৰ নাটকসমূহত থূপ খাই আছে। Epic theatre, Expressionistic drama, Absurd drama-ৰ শৈলীৰ প্ৰয়োগে তেওঁৰ নাটকক অভিনৱত্ব প্ৰদান কৰিছে। ইব্‌চেন, ব্ৰেখ্‌ট, শ্ব', আয়'নেস্কো, বেকেট, আৰ্থাৰ মিলাৰ, হেৰল্ড পিণ্টাৰ আদি বিশ্ববিশ্ৰুত

নাট্যকাৰসকলৰ নাট্যাদৰ্শৰ লগত তেওঁৰ পৰিচয় যে গভীৰ সেয়া তেওঁৰ নাটকসমূহ অধ্যয়ন কৰিলে জানিব পাৰি। লোকনাট্যানুষ্ঠানৰ উপাদানেৰে নাট ৰচনাতো অৰুণ শৰ্মা অগ্ৰণী নাট্যকাৰ।

৪। নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই নাটক পৰিবেশনৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দি নাটক প্ৰস্তুত কৰে। সেয়ে তেওঁ নাটকত দীঘলীয়া মঞ্চনিৰ্দেশনা আৰু নাট পৰিচালকৰ প্ৰতি পৰামৰ্শ বা টোকাও আগবঢ়াইছে।

৫। অৰুণ শৰ্মাৰ প্ৰায়বোৰ নাটকৰে বিষয়বস্তু ঘাইকৈ চহৰীয়া মধ্যবিত্ত জীৱন আৰু সমাজৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা। ঔপন্যাসিক অৰুণ শৰ্মাৰ *উজলা শিপা*, *আশীৰ্বাদৰ ৰং* আদি উপন্যাসত অসমৰ জনজীৱনৰ যিখন সমাজ পোৱা যায় নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত সেইখন সমাজ পাবলৈ নাই।

৬। ভাষাৰ কাব্যিকতা শৰ্মাৰ নাটকৰ ভাষাৰ এটা বৈশিষ্ট্য। আধুনিক ট্ৰেজেডিকাৰ আৰ্থাৰ মিলাৰেও নাটকৰ গদ্য কাব্যিক গুণসম্পন্ন হোৱালৈ সততে চকু দিছিল।

অৰুণ শৰ্মাই 'ৰামধেনু যুগ'ৰে পৰা কবিতা লিখি অহা এজন কবিও। গতিকে কেৱল কাব্যিক সংলাপৰ প্ৰয়োজনতে নহয় ভাবাবেগৰ প্ৰয়োজনত তেওঁৰ নাটকৰ মাজত কবি অৰুণ শৰ্মাই স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে প্ৰকাশ পাইছে।

৭। অৰুণ শৰ্মাৰ নাট কিছুমানত অৱশ্যে কেৱল নাটকৰ শ্ৰৱণীয় দিশটোৰ প্ৰতিহে বেছি গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়। প্ৰায় ৪৩খন অনাতাঁৰ নাট ৰচনা কৰা নাট্যকাৰ অৰুণ শৰ্মাই তেওঁৰ মঞ্চ-নাটকতো হয়তো ঠায়ে ঠায়ে অনাতাঁৰ নাট্যকাৰজনৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত নোহোৱাকৈ নাথাকিল।

৮। অৰুণ শৰ্মাৰ সকলোবোৰ নাটকেই গহীন চিন্তাধৰ্মী আৰু সংলাপ-প্ৰধান নাটক। সেয়ে নাটকবোৰত কোনো মেল'ড্ৰামাটিক দৃশ্য বা পৰিস্থিতি নাই আৰু তৰল দৃশ্য বা চৰিত্ৰও নাই।

৯। নাট্যকাৰ জীৱনৰ আৰম্ভণিৰ ফালে ৰচনা কৰা তেওঁৰ নাটক দুই-এখনত প্ৰচলিত নাট্য-পৰম্পৰাৰ ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি আছিল কিন্তু, ষাঠিৰ দশকৰ মাজভাগৰ পৰা ৰচনা কৰা নাটকসমূহৰ প্ৰায়বোৰেই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত অভিনৱত্বৰ সূচনা কৰিব পাৰিছিল।

মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নাটক *জন্ম* ঃ স্বপ্ন আৰু দ্বন্দ্ব

মৃদুল শৰ্মা

যুদ্ধোত্তৰ সময়ছোৱাত অসমীয়া নাটকৰ উত্তৰণৰ স্বাৰ্থত একাগপতীয়াকৈ মনোনিবেশ কৰোঁতাসকলৰ ভিতৰত মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নামটোও উল্লেখনীয়। ঔপন্যাসিক ৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰা, হাস্যৰসৰ পৰিপাকতো সিদ্ধহস্ত এইজন ব্যক্তিয়ে চুটিগল্প ৰচনাতো তেওঁৰ নৈপুণ্যৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰিছে। নাট্যকাৰ হিচাপে তেওঁৰ সাৰ্থকতাৰ স্বীকৃতি ইতিমধ্যে তেওঁ পাইছে দৰ্শক ৰাইজৰ পৰা আৰু বিদ্যায়তনিক মহলত বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পণ্ডিতবৰ্গৰ পৰা। এই আলোচনা তেওঁৰ প্ৰথম নাটক *জন্ম*ৰ বিশ্লেষণৰ প্ৰয়াস; আৰু এই আলোচনাত নাটকথনত কেৱল পাঠ্য-সাহিত্য হিচাপেই গ্ৰহণ কৰা হোৱা নাই।

নাটকথনৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কে প্ৰশ্ন উঠিলে একে আষাৰতে কৈ দিব পৰা নাযায়। অবিনাশ শৰ্মা আৰু অজয় নাথ নামৰ দুজন উচ্চশিক্ষিত যুৱকৰ ভাব বিনিময়ৰ মাজেদি আগবঢ়া নাট্যবিষয় স্বৰূপতেই ধুঁৱলি-কুঁৱলি। দুয়ো বন্ধু লগ হৈছে যুদ্ধৰ সময়ত সেনাবাহিনীৰ ছাউনি থকা এখন পথাৰত, পথাৰখনৰ একাষে পাহাৰ আৰম্ভ হৈছে। যুদ্ধ শেষ হোৱাত সেনাৰ ছাউনি উঠি গ'ল বাবে পথাৰখন উন্মুক্ত। দুয়ো বন্ধু তাত লগ হোৱাৰ কোনো বিশেষ উদ্দেশ্য নাই; কিন্তু প্ৰায়েই বা সদায়েই সিহঁত দুটা তাতে লগ হোৱাৰ ইংগিত নাটকখনত আছে। আৰম্ভণিতে দেখা যায়, অবিনাশে পথাৰৰ মাটিত পৰি থকা এডাল হাড় বুটলি লয়। সেই হাড়ডালক কেন্দ্ৰ কৰি কেইটামান বাক্যৰ আদান-প্ৰদান কৰি সিহঁত দুয়ো জীৱনৰ তাৎপৰ্য সম্পৰ্কে বাৰ্তালাপ কৰে। তাৰ পাছত হাত চাব জনা-নজনা সম্পৰ্কে, পুনৰ জীৱন সম্পৰ্কে – এনেদৰে বিক্ষিপ্ত কিছুমান বিষয়ে সিহঁতৰ কথাৰ মাজত ঠাই পায়। কিন্তু সিহঁত দৰাচলতে একো বিষয়ৰ প্ৰতিয়েই বিশেষভাৱে আগ্ৰহী নহয়। কথাৰ মাজে মাজে অজয়ে পথাৰখনত কেনেবাকৈ সৈন্যবাহিনীৰ বন্দুক থাকি গ'ল নেকি চায়। এই বন্দুক বিচৰাৰ আলমতে চৰিত্ৰ দুটাৰ আচল ৰূপ উন্মোচিত হয় লাহে লাহে। নাটকৰ মাজত স্পষ্ট হয় যে, সিহঁত দুয়োটা শিক্ষিত কিন্তু নিকনুৱা যুৱক। নিকনুৱা বুলি নিজৰ চিনাকি দিব নোখোজা অথচ কিবা কামৰ বাবে নিজকে সাজু কৰি তুলিব নোৱাৰা – এই দুটা বৈপৰীত্যই দুয়োটা চৰিত্ৰকে জীৱিত মানুহ হিচাপে আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। পিছে নিকনুৱাৰ পৰা কনুৱা হোৱাৰ যত্ন সিহঁতৰ নিজৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত অনুপস্থিত; দুয়ো চিন্তিত পাৰস্প

আনটোৰ ভৱিষ্যতক লৈহে। অৰ্থাৎ এম. এছ. চি. পাছ অবিনাশৰ চিন্তা অজয়ৰ ভৱিষ্যতক লৈ আৰু ইঞ্জিনিয়াৰিঙৰ ডিগ্ৰীধাৰী অজয় অবিনাশৰ ভৱিষ্যত সম্পৰ্কে চিন্তিত। এই পাৰম্পৰিক চিন্তা বা কল্পনাৰ হাত ধৰি নাটকখনলৈ আহিছে দুটা পৃথক পৃথক দৃশ্যাংশ (Sequence; Scene নহয়)। এই দৃশ্যাংশবোৰত উপস্থাপিত ঘটনাৱলী আচলতে কল্পনাহে নে চৰিত্ৰ দুটাৰ জীৱনত বাস্তৱিকতে ঘটা ঘটনা, সেয়া কিন্তু অস্পষ্ট। কাৰণ এই দৃশ্যাংশসমূহৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ সেই দৃশ্যাংশসমূহ কল্পনা কৰোঁতা চৰিত্ৰ নহয়। অধিক স্পষ্টকৈ ক'বলৈ হ'লে অবিনাশৰ চিয়াঁহী উদ্যোগ স্থাপনৰ চেষ্টা সম্পৰ্কীয় ঘটনাটো অজয়ৰ মনৰ মাজত ঘটিছে; আৰু অজয়ৰ ৰাজনীতি সম্পৰ্কীয় ঘটনাটো ঘটিছে অবিনাশৰ মনোজগতত।

নাটকখনৰ চৰিত্ৰ দুটাৰ মনোজগতত ঘটা ঘটনাৱলীৰ প্ৰথমটো ঘটনা মতে অবিনাশে চিয়াঁহী উদ্যোগ এটা প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে প্ৰকল্প এটা বিভাগীয় অফিচত জমা দিছিল প্ৰয়োজনীয় মূলধন ধাৰলৈ বিচাৰি। কিন্তু বিভাগীয় অফিচাৰে অবিনাশৰ আশাত চেঁচা পানী ঢালে। অবিনাশেও বিভাগীয় অফিচাৰক ভালৰি বোলাই কাম আদায় কৰাৰ বিপৰীতে অফিচাৰক গালি-গালাজ কৰি খংহে তুলিলে। ফলস্বৰূপে অবিনাশৰ উদ্যোগ স্থাপনৰ উদ্যোগত যতি পৰিল। দ্বিতীয়টো ঘটনা অনুসৰি দেশৰ সাধাৰণ নিৰ্বাচনত অজয়ে প্ৰাৰ্থিত্ব আগবঢ়ায়। নিৰ্বাচনী ৰাজনীতিৰ আওভাও নোপোৱা অজয়ে ৰাইজৰ ভোট লাভ কৰিবলৈ টকা-পইচা খৰচ কৰিব নোৱাৰে বা পাৰিলেও নকৰে, বিশেষ সম্প্ৰদায়ৰ মানুহৰ ভোট বিচাৰি নিকৃষ্ট পন্থাও অৱলম্বন নকৰে। এতেকে অজয়ৰ হৈ প্ৰচাৰ চলাবলৈ অহা কৰ্মীকেইজন অজয়ৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী নিত্যা শৰ্মাৰ হৈ কাম কৰিবলৈ গুচি যায়। তাৰ মানে অজয়ৰ ৰাজনৈতিক দৌৰ সিমানতে শেষ হ'ল। তৃতীয় ঘটনাত দেখা যায়, অবিনাশে বিভিন্ন ৰোগৰ মহৌষধি বিক্ৰী কৰিছে পদপথত। অবিনাশৰ ব্যৱসায়িক বক্তৃতা মতে ডাক্তৰী চিকিৎসাৰ নামত হকে বিহকে ধন খৰচ কৰাতকৈ সি বিক্ৰী কৰা ঔষধ খালেই ৰোগ ভাল হয়। এজন বৃদ্ধই তেওঁৰ নাতি ল'ৰাৰ বাবে অবিনাশৰ ঔষধ কিনিব খোজে। বৃদ্ধৰ কথা শুনি অবিনাশে তেওঁক ঔষধ বিক্ৰী কৰিবলৈ অমান্তি হয় আৰু স্বীকাৰোক্তি দিয়ে যে তাৰ ঔষধবোৰ আচলতে ঔষধ নহয়; মানুহক ঠগি ধন ঘটাৰ এটা সহজ পথহে। ইয়াৰ পৰৱৰ্তী ঘটনাত অজয় নাথক ঠিকাদাৰৰ ৰূপত দেখা যায়। বাঁহ যোগান ধৰাৰ ঠিকা কৰি সংশ্লিষ্ট বিভাগৰ পৰা পাবলগীয়া তিনি হাজাৰ পাঁচশ টকাৰ বাবে অজয়ে তিনিমাহ উভত-বাটি কৰিবলগীয়াত পৰিছে আৰু এটা সময়ত গম পাইছেগৈ যে সেই বৃত্তিত সততাৰ কোনো মূল্য নাই। লগে লগে অজয়ৰ ঠিকাদাৰী বৃত্তিৰ চিলিম ছিগিছে। পঞ্চমটো ঘটনাত ধনীৰ দুলালী

মীনাক্ষিক বিয়া কৰোৱা অবিনাশৰ অনাটনগ্ৰস্ত সংসাৰৰ ছবি ফুটি উঠিছে। মীনাক্ষিয়ে বিচৰা পাৰ্থিৱ বিলাস-ব্যসনৰ কথা বাদেই, অবিনাশে আনকি সংসাৰৰ অত্যাৱশ্যকখিনিৰো জোৰা মাৰিব পৰা নাই। আকৌ, মীনাক্ষিৰ দেউতাকৰ পৃষ্ঠপোষকতাত চৰকাৰী চাকৰি এটাৰ অধিকাৰী হ'বলৈও অবিনাশৰ সততা আৰু স্বাভিমানে বাধা দিয়ে। কিন্তু শেষ পৰ্যন্ত অবিনাশ হাৰি যায় অভাৱৰ ওচৰত। সেয়েহে শহুৰেকৰ অনুকম্পা গ্ৰহণ কৰিবলৈ সি এটা দূৰত্বলৈকে নিজকে সাজু কৰে। অন্তিমটো ঘটনা অজয়ৰ বায়েক ৰীতাৰ চাৰিত্ৰিক পৰিৱৰ্তন সম্পৰ্কীয়। সাধাৰণ ঘৰৰ জীয়ৰী ৰীতাৰ নিচা আছিল গান। ঘটনাক্ৰমে প্ৰাচুৰ্যৰে ভৰা এখন ঘৰৰ মালিকনী হৈ ৰীতাই পাহৰি পেলালে নিজৰ ইতিহাস; বিলাশ-বৈভৱৰ মাজতে তাই বিচাৰিব ধৰিলে জীৱনৰ অৰ্থ। সেইজনী ৰীতাৰ মুখামুখি হৈ অজয়ৰ চকুত যেন জলক্-তবক্ লাগিছে, – সি তাৰ বায়েকক চিনি পোৱা নাই। আচলতে সি অতীত-বিচ্ছিন্না ৰীতাক কোনোমতেই গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাই। লাহে লাহে ৰীতাৰ অন্তৰাত্মায়ো কান্দি উঠে : তাই যে ধন-ঐশ্বৰ্যৰ মাজত বন্দিনী হৈ অতীতটোক হেৰুওৱাৰ বেদনাত হাঁহাকাৰ কৰি থাকি বাহিৰত সুখী হোৱাৰ অভিনয় কৰি গৈছে, সেই কথা বৰ স্পষ্টকৈ নহ'লেও অজয়ৰ আগত প্ৰকাশ পায়। তেতিয়া অজয়ে ৰীতাক হত্যা কৰিবলৈ উদ্যত হয়। এনে ঘটনাৱলীৰ মাজেদি আগবাঢ়ি যোৱা নাটকখনৰ শেহলৈ দেখা যায়, দুয়োজন যুৱকৰ মনে অৰ্জন কৰা কিছু দৃঢ়তা। এই দৃঢ়তা 'আমাৰ জাতীয় জড়তাক ধ্বংস কৰাৰ', 'আমাৰ ক্লীৱত্বক ধ্বংস কৰাৰ', 'আমাৰ জীৱনক জীৱন কৰাৰ'। সংক্ষেপে এই নাট্যবিষয়ৰ মাজত পাঠক-দৰ্শকে বিচাৰি নাপায় কোনো কাহিনী।

নাট্যবিষয়ৰ প্ৰসংগত এটা কথা আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন আছে। নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য বা লক্ষ্য সম্পৰ্কে। বহু সময়ত দেখা গৈছে নাট্যকাৰ যেন নিজেই স্পষ্ট নহয় নিজৰ লক্ষ্য সম্পৰ্কে । দেখা গৈছে, অবিনাশ আৰু অজয়ৰ কথা-বাৰ্তা, মনোভাব বিক্ষিপ্ত। নাটকখনৰ ঘটনাবোৰো বিক্ষিপ্ত, কেৱল চৰিত্ৰদ্বয়ৰ ভাবনাৰ যোগেদি শৃংখলিত ৰূপত সিবোৰক উপস্থাপন কৰিবলৈ নাট্যকাৰে যত্ন কৰিছে। ইটোৱে সিটোৰ ভৱিষ্যতক কেন্দ্ৰ কৰি চিন্তিত হোৱাটোৱে চৰিত্ৰ দুটাৰ নিজৰ পৰা পলায়ন কৰাৰ প্ৰৱণতা এটাহে প্ৰকট কৰি তুলিছে। নাটকৰ শেহৰ ফালেও দেখা যায়, পুৰণা এটা মামৰে ধৰা বন্দুকক মূলধন ৰূপে লৈ (তাৰ কল-কব্জাবোৰ কাম চলাব পৰা হ'লেও গুলী কিন্তু নাই – কথাটো মন কৰিবলগীয়া) সিহঁতে আখৰা কৰিব খুজিছে 'জীৱনক জীৱন কৰাৰ' উদ্দেশ্যে। কিন্তু চৰিত্ৰ দুটাৰ সমস্যা যিহেতু ঘাইকৈ পাৰ্থিৱ, বৈষয়িক; এতেকে এনে লাগে যেন জীৱিকাৰ বাবে এটা পথ বিচাৰি পালেই সিহঁতৰ জীৱন 'জীৱন' হৈ

পৰিব ! ইয়াৰ বাহিৰে চৰিত্ৰ দুটাৰ কোনো মানসিক দ্বন্দ্ব বা সংকট পৰিলক্ষিত নহয়। অৱশ্যে জীৱিকাৰ পথ বিচাৰোঁতে সিহঁতে নৈতিক আৰু মানৱিক প্ৰমূল্যবোধক বিসৰ্জন দিব নোখোজে। চৰিত্ৰ দুটাৰ আটাইতকৈ উজ্জ্বল দিশ এইটোৱেই। সঁচা কথা, নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ দুটাক অনৈতিকতাৰ সৈতে আপোচ নকৰা বা যুগ-ধৰ্মৰ সোঁতত নিজকে এৰি নিদিয়া ৰূপত দাঙি ধৰিছে। পিছে কেৱল এইখিনি চাৰিত্ৰিক বিশেষত্ব লৈ চৰিত্ৰ দুটাই সময়ৰ সোঁতক বাধা দিব পৰা দৃঢ়তা প্ৰদৰ্শন কৰিব পৰা নাই; বৰং নিজে উটি-ভাহি গৈছে। আৰু নিজৰ পৰাই পলায়ন কৰিব খোজা চৰিত্ৰ দুটাই নাটকৰ অন্তিম ক্ষণত 'জীৱনক জীৱন কৰাৰ' আথৰা কৰাৰ মনোবল লাভ কৰাটো অতি আকস্মিক আৰু অবাস্তৱ যেনহে লাগে। তাৰ মানে বন্দুকটোৱেই সিহঁতক সেই সাহস দিছে বুলি ধৰি ল'ব লাগিব। কাৰণ ইতিপূৰ্বে চৰিত্ৰ দুটাৰ যি ইতিহাস গম পোৱা গৈছে সেই ইতিহাসে সিহঁতক বাস্তৱবাদী কৰ্মত বিশ্বাসী ৰূপত অৱতীৰ্ণ কৰোৱা নাই। ইতিমধ্যে দৰ্শক-পাঠকে জানিব পাৰিছে যে ইঞ্জিনিয়াৰিং পঢ়া অজয়ৰ কাৰণে দেউতাকে যথেষ্ট কষ্ট স্বীকাৰ কৰিছে কিন্তু সি পাছ কৰি উঠি ভায়েক-ভনীয়েকৰ দায়িত্বৰ প্ৰতি পিঠি দি ঘৰৰ পৰা ওলাই আহিছে। সি কৈছে, দেউতাকৰ কষ্ট আৰু খৰচৰ কথা *'মই হেনো সেই কথা মৰ্মে মৰ্মে বুজা দৰকাৰ'*। অজয়ে কোৱা অভিযোগ-সূৰীয়া এইবাৰ কথাত বাস্তৱবাদিতাৰ চিন নাই, আছে ৰোমাণ্টিক ভাববাদী দৃষ্টিভংগীহে। ইফালে এম. এছ-চি. পাছ অবিনাশে কৈছে —

> *"মই, এই এম. এছ চি. পাছ অবিনাশ শৰ্মা তেৰ আদৰ্শনীয় উদাহৰণ*
> *হ'ব পাৰোঁ, বহুত বেকাৰৰ প্ৰেৰণাৰ উৎস হ'ব পাৰোঁ।"*

ইয়াতো একেই ভাববাদী, মনোভংগী। আৰু একাংশ কথোপকথন :

> *"অজয় : তইতো কিবা এটা কৰিব লাগিব।*
> *অবিনাশ : তয়োতো কিবা এটা কৰিব লাগিব।*
> *অজয় : মোৰ কথা শুনী মাৰ, মই চলি যাম যেনে তেনে।*
> *কিন্তু তইতো কিবা এটা কৰিবই লাগিব।"*

যদি এনে 'কিবা এটা' কৰিব নোৱাৰাটোৱেই চৰিত্ৰ দুটাৰ সমস্যা, তেনেহ'লেও অন্ততঃ সিহঁতে নিজক লৈ চিন্তিত হোৱা হ'লে সিহঁতক আধুনিক শিক্ষাৰে শিক্ষিত বাস্তৱবাদী যুৱক বুলিব পৰা গ'লহেঁতেন। চৰিত্ৰ দুটা বিভিন্ন ঘটনা পৰিক্ৰমাত সোমাই পৰাটো দৰ্শক-পাঠকে লক্ষ্য কৰে। কিন্তু সেয়াও হৈ উঠে এজনৰ ক্ষেত্ৰত আনজনৰ কল্পনা বিলাসিতাৰ মাধ্যমেৰে। এনে স্থলত চৰিত্ৰ দুটাক অনৈতিকতাৰ সৈতে আপোচ নকৰা বাবেই কৰ্মহীন হোৱা বুলিও বিশ্বাস কৰিবলৈ টান; কাৰণ।

নৈতিক প্ৰমূল্যবোধৰ পূজাৰী। এতেকে উদ্দেশ্যহীনভাৱে জীৱন কটোৱাৰ লক্ষ্য স্থিৰ কৰি লোৱা বুলিহে অজয় আৰু অবিনাশক আৱিষ্কাৰ কৰা যায়।

নাট্যকাৰে কেইটামান বিশেষ কৌশল ব্যৱহাৰ কৰি নাটকথনৰ অস্পষ্ট বিষয়বস্তুক আগবঢ়াই নিব খুজিছে। ইয়াৰে প্ৰথমটো হৈছে প্ৰতীক। এডাল মাংসহীন শুকান হাড়, মামৰে ধৰা এটা বন্দুক, বিড়ী-চিগাৰেট-জুইশলা, অবিনাশক কামোৰা পোক আদি। প্ৰতীকসমূহৰ ব্যৱহাৰ গতানুগতিক, বহু সময়ত অত্যাৱশ্যকীয় নহয়। আনহাতে, এটা চৰিত্ৰৰ কল্পনাত আনটো চৰিত্ৰ-সংপৃক্ত ঘটনাৰ উপস্থাপনো মঞ্চৰ সা-সুবিধাৰ প্ৰতি সচেতন হৈ নাট্যকাৰে ব্যৱহাৰ কৰা এটা কৌশল মাত্ৰ। এই কৌশলটো নাটকথনৰ ৰচনা কালৰ সময়ত হয়তো অত্যন্ত চমৎকাৰিত্বপূৰ্ণ আছিল (নহ'বও প্াৰে), পিছে বৰ্তমানৰ এজন দৰ্শক বা পাঠকৰ দৃষ্টিৰে ই প্ৰায় গতানুগতিকতাৰে পৰিপূৰ্ণ আৰু কিছুদূৰ বিৰক্তিকৰ। ভাববাদী দুজন যুৱকৰ ৰোমাণ্টিক কল্পনা-বিলাসে সচেতন দৰ্শকক নাটকথনৰ আদ্যন্ত প্ৰেক্ষাগৃহত বহুৱাই ৰাখিব বুলি আশা কৰিব নোৱাৰি। আৰৌ, নাট্যকাৰে এবছাৰ্ড নাটকৰ দৰে অবিনাশ আৰু অজয়ৰ কথোপকথনখিনি মাজে মাজে বিক্ষিপ্ত আৰু অসংলগ্ন কৰি তুলিছে। এবছাৰ্ড নাটকত (বা আন সাহিত্য ৰূপতো) [illegible] এনে অসংলগ্নতা স্ৰষ্টাৰ সুপৰিকল্পনাৰ ফল; কিন্তু এই নাটকত যি অসংলগ্নতা সি বহু পৰিমাণে আমনিদায়ক আৰু নিৰৰ্থকো। সেয়েহে এই নাটকৰ চৰিত্ৰদ্বয়ৰ কথা-কাণ্ডৰ অসংলগ্নতা নাটকথনৰ অপৰিহাৰ্য সম্পদ নহয়। অবিনাশে অজয়ৰ ডিঙি চেপি ধৰা, পাছ মুহূৰ্তত দুয়োটাই সাবটা-সাবটি কৰা আদিৰ মাজত নাট্যকাৰ বৰঠাকুৰে বেকেটৰ *ৱে'টিং ফৰ গ'ড'ৰ* প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ প্ৰভাৱ স্বীকাৰ কৰিব খুজিছে। সিপক্ষক কোন আছে নজনাকৈয়ে যুদ্ধত নমা, কান্দিব পৰা হ'লে ভাল আছিল নেকি বুলি ভবা (প্ৰকাশ কৰা), হাত চাব জনা-নজনাৰ খবৰ, কিবা এটা কৰিবৰ মন যোৱা অথচ সেই কিবাটো কৰাৰ জোখাৰে মনৰ শক্তি নোহোৱা আদিয়ে বহুদূৰ বেকেটলৈ মনত পেলায়। কিন্তু মনত ৰাখিব লাগিব, *জন্ম* এখন বিশুদ্ধ সামাজিক নাটক, এবছাৰ্ড নহয়। সামাজিক নাটক হোৱা বাবেই ইয়াত অজয়হঁতে বন্দুক বিচাৰি ফুৰা, মাইন বিচৰা (মন কৰিবলগীয়া, পালে ফুৰ্তি কৰিব !), খোজ কঢ়া, টিলাৰ পৰা ব্ৰহ্মপুত্ৰ চাব খোজা, শুই থকা, দৌৰিব খোজা, পাগলামি কৰিব খোজা আদি সিহঁতৰ জীৱন-দত্ত অস্বস্তিৰ পৰা আঁতৰিব খোজাৰ সাময়িক প্ৰয়াস বুলি চিহ্নিত হ'ব। এজন সমালোচকে লিখিছে –

> '*বৰঠাকুৰৰ সৰহখিনি নাটকৰ বিপৰীতে, এইখন নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহ*
>
> [illegible]

এই মত সম্পূৰ্ণ অসত্য। অজয় আৰু অবিনাশ ভাৱপ্ৰৱণ যুৱকৰ সবাতোকে উৎকৃষ্ট উদাহৰণ (বাকীবোৰ চৰিত্ৰ নাটকখনৰ আলোচনাৰ বেলিকা ধৰ্তব্য নহয়)। ওপৰৰ এছোৱা ব্যাখ্যাৰ মাজতে ইয়াৰ প্ৰমাণ আছে। সিহঁতে দৌৰিব খোজা, টিলাৰ পৰা ব্ৰহ্মপুত্ৰ চাব খোজা, পাগলামি কৰিব খোজা আদিৰ বেলিকা মনত ৰাখিব লাগিব যে, সিহঁত বনভোজ খাবলৈ অত লগ হোৱা নাই, নিজৰ অকৰ্মণ্যতা আৰু কৰ্মসংস্থানহীনতাই সৃষ্টি কৰা সমস্যাৰ পৰা পলায়নৰ উদ্দেশ্যেহে সিহঁতৰ সেই কৰ্ম-কাণ্ড। একেজন সমালোচকে লিখিছে –

> *‘নাটকখনৰ আৰম্ভণি আৰু সামৰণিৰ প্ৰতীকী ব্যঞ্জনাই দৰ্শকক চিন্তাৰ খোৰাক যোগাইছে।”*

সঁচা। পিছে এই চিন্তাৰ খোৰাকে কোনো স্পষ্ট বাটৰ সন্ধান দিব পৰা নাই। নাটকখনৰ প্ৰতীকসমূহৰ অৰ্থ বা তাৎপৰ্য সম্পৰ্কে বহু আলোচকে ইতিপূৰ্বে আলোচনা কৰিছে। এতেকে সেইটো দিশ বাদ দি এই লেখকৰ দৃষ্টিত ধৰা পৰা নাটকখনৰ দুৰ্বলতা বা খুঁতখিনিৰ সমৰ্থনত আন এজন নাট্যকাৰৰ মন্তব্য এটা তুলি দিয়া হ'ল –

> *“জন্ম বৰঠাকুৰৰ প্ৰথম নাটক। এইখন প্ৰথমে মকৰাজাল নামেৰে অনাতাঁৰত প্ৰচাৰ হৈছিল। .... মোৰ মনত পৰিছে, নাটকখনৰ পাণ্ডুলিপিটো তেওঁ মোক পঢ়িবলৈ দিছিল। মঞ্চনাটক লিখাৰ পৈণত অভ্যাস তেওঁৰ তেতিয়াও হৈ উঠা নাছিল।”*

একে প্ৰসংগতে একেজনৰে আন এষাৰ কথাও উল্লেখনীয়। সেয়া হৈছে –

> *‘নাটকখনত সেই সময়ৰ সমকালীন ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক জীৱনৰ প্ৰমূল্যৰ অৱক্ষয়ৰ স্বৰূপ দাঙি ধৰা হৈছে।”*

এই দৃষ্টিৰে চালে নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ দুটা অপ্ৰাসংগিক হৈ পৰে আৰু নাটকখনৰ গৰ্ভত থকা ছয়োটা ঘটনা গুৰুত্বপূৰ্ণ হৈ উঠে। আকৌ আন এজন আলোচকৰ দৃষ্টিভংগী অনুসৰি –

> *“তেওঁ (মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ) যে এজন স্বভাৱসুলভ নাট্যকাৰ আছিল তাৰ প্ৰমাণ তেওঁৰ প্ৰথম প্ৰকাশিত নাটক জন্মতে পোৱা যায়। এজন অভিজ্ঞ আৰু সুনিপুণ নাট্যকাৰৰ প্ৰায় আটাইবোৰ গুণেই উপলব্ধ হয় এই নাটকখনত।”*

এই উদ্ধৃতিৰ বিশেষকে দ্বিতীয় বাক্যটোৱে বীৰপূজাৰ মনোবৃত্তিৰ পৰিচয়হে দাঙি ধৰে; নাটকখনৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ নকৰে। এজন নাম থকা লেখকৰ নাটক হোৱা বাবেই জন্ম এখন ভাল নাটক হ'বই বুলি ধৰি লোৱাটো সাহিত্যক ভৱিষ্যতৰ বাবে বৰ ভাল

কথা নহয়। নাটকখনৰ আলোচনাত এই লেখকে পূৰ্বে উনুকিয়াই অহাৰ দৰে ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ কথাবোৰ উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি। আৰু নাট্যকাৰে যিহেতু দুটা চৰিত্ৰৰ আলম লৈয়ে নাট্যবিষয়টো আগবঢ়াই নিছে এতেকে সেই দুটা চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰবস্তু ৰূপে ধৰিয়েই নাটকখনৰ সমালোচনাও আগবাঢ়িব লাগিব।

মঞ্চৰ সৈতে জড়িত এজন নাট্যশিল্পী-লেখকৰ মত এই আলোচনাৰ মাজলৈ আহিব খুজিছে। এই মত অনুযায়ী –

> *"জন্ম নাট ৰচনাৰ সময়ত পশ্চিমবংগত নক্সাল আন্দোলনৰ ভৰপক। সেই সময়তেই নাট্যকাৰ মহেন্দ্ৰদাই আমাৰ ৰাজ্যত গা কৰি উঠা নিবনুৱা সমস্যাৰ গভীৰলৈ গৈ অন্তৰ্দৃষ্টিৰে দেখা পাইছিল এতিয়া, ভাৰত ৰাষ্ট্ৰৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ স্বাধীন অসম আদায় কৰাৰ যুঁজখনৰ এক ছয়াময়' ছবি।"*

এই মন্তব্য যথেষ্ট গুৰুত্বপূৰ্ণ।

উদ্ধৃত একাধিক আলোচকৰ বিভিন্ন মন্তব্যৰ মাজত নাটকখনৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ অবিনাশ আৰু অজয় জড়িত হৈ পৰা ছটা বিক্ষিপ্ত ঘটনাত প্ৰকাশ লাভ কৰা [illegible]মৰ আৰ্থ-সামাজিক জীৱনৰ সমস্যাই গুৰুত্ব পাইছে। কিন্তু সেই ছটা ঘটনা যে চৰিত্ৰ দুটাৰ ভাৱনা জগতৰ ঘটনাহে, এই কথা আলোচকসকলে উপেক্ষা কৰি গৈছে। কেৱল এজন আলোচকেহে ইংগিত দি গ'ল যে মঞ্চৰ নাটক হিচাপে *জন্ম* পাগত উঠা নাই। এই ৰচনাৰ লেখকৰো স্পষ্ট মত এয়ে : মঞ্চনাটক হিচাপে *জন্ম* পাগত নুঠিল।

নাটকখনৰ ভাষা সাধাৰণ কথোপকথনত ব্যৱহৃত ভাষা। সেয়েহে ঘাই চৰিত্ৰ দুটাৰ কথা-বাৰ্তা অতি স্বাভাৱিক। পৰিস্থিতি সাপেক্ষে নাট্যকাৰৰ হাতত ভাষা হৈ পৰিছে স্থিতিস্থাপক। পিছে কেৱল ভাষাটোৱেই নাটক এখনৰ একমাত্ৰ সম্পদ নহয়।

নাটকখনক সমস্যামূলক নাটক বুলিব পাৰিনে ? এইটো এটা কোটিচকীয়া প্ৰশ্ন। এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিবলৈ গৈ অবিনাশ আৰু অজয়ৰ লগত একাত্ম হ'লে সামাজিক বা মানসিক সমস্যা কেতবোৰ দৃশ্যমান হয়। কিন্তু সেয়া অবিনাশ বা অজয়ৰ সমস্যা নহয়। দৰ্শকে উমান পোৱা অবিনাশৰ সমস্যাৰ জন্ম হৈছে অজয়ৰ ভাৱনা-কল্পনাত আৰু অজয়ৰ সমস্যাৰ সৃষ্টি হৈছে অবিনাশৰ ভাৱনা-ৰাজ্যত। এতেকে নাটকত লগ পোৱা অজয়-অবিনাশৰ বাদে বাকীবোৰ চৰিত্ৰ যিদৰে অশৰীৰীপ্ৰায়, তেনেকৈ এই সমস্যাবোৰো বিমূৰ্তপ্ৰায়। আৰু অলপ স্পষ্টকৈ ক'বলৈ গ'লে ক'ব পাৰি যে, যদিহে অজয় বা অবিনাশে নিজে সন্মুখীন হোৱা পৰিস্থিতিৰ কথা পাৰস্পৰিকভাৱে কোৱাকুই কৰিলেহেঁতেন, তেনেহ'লে সেই সমস্যাখিনি নিশ্চিতভাৱে

বাস্তৱিক হ'লহেঁতেন। কিন্তু নাটকখনত তেনে হোৱা নাই। ইটোৱে সিটোক লৈ কল্পনা কৰোঁতে হয়তো সমকালীন বাস্তৱৰ আধাৰতে কৰিছে; কিন্তু সি ধোঁৱাৰ দৰে। কাৰণ, তাত আচলতে দৰ্শকে দেখা (নাটকৰ কেন্দ্ৰীয়) চৰিত্ৰ দুটা পতিত হোৱা নাই। এতেকে নিৰ্দ্বিধাই ক'ব পাৰি, *জন্ম* এখন সমস্যামূলক নাটক নহয়। আৰু যদি অজয়-অবিনাশৰ 'কিবা এটা' কৰিব নোৱাৰাটো এটা সমস্যা হয়, তেতিয়াও *জন্ম* সমস্যামূলক নাটক নহ'ব। কাৰণ, 'কিবা এটা' কৰিবলৈ সিহঁত দুটাৰ এটায়ো এবাৰলৈও যত্নই কৰা নাই। এতেকে এই ফালৰ পৰাও এইখন (পুনৰ) সমস্যামূলক নাটক নহয়।

তথাপি যিহেতু সৰহভাগ নামজ্বলা নাট-সমালোচকে *জন্ম* নাটকখনত চিত্ৰিত সমস্যাসমূহক গুৰুত্ব দিছে, সেয়েহে এই আলোচনাৰ মোখনি এনেকৈ মাৰিব পাৰি : যদি সমস্যাৰ চিত্ৰণ কৰি তাৰ নিশ্চিত সমাধানৰ পথ চিহ্নিত কৰাটো সাহিত্যিকৰ দায়িত্ব, তেনেহ'লে *জন্ম* নাটকৰ নাট্যকাৰ ব্যৰ্থ। কিন্তু সম্ভাব্য সমাধানৰ উপায় বিশেষ চিনাক্ত কৰি সেই উপায়ৰ ইতিবাচক আৰু নেতিবাচক দিশৰ দ্বন্দ্ব চিত্ৰণৰ কথা যদি বিবেচনালৈ অনা হয় তেনেহ'লে *জন্ম* নাটকত নাট্যকাৰ বৰঠাকুৰ সফল। কিন্তু এই কথা ঠিক যে, *জন্ম* এখন ভাল, প্ৰতিনিধিত্বমূলক নাটক হ'বই নোৱাৰে, সেইখনৰ লেখক যিয়েই নহওক।

* * *

মুনীন ভূঞাৰ নাটক

নিৰোদ গোহাঁই

মুনীন ভূঞাৰ অকাল মৃত্যু অসমৰ নাট্যজগতৰ এটা এৰাব নোৱাৰা ক্ষতি। এক সবল নাট্যভাবনা কঢ়িয়াই লৈ ফুৰা ভূঞাই কম সংখ্যক নাটক লিখিছিল যদিও অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত সেই কেইখনেই অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ সংযোজন। পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ফালৰ পৰা যোৱা তিনিটা দশকত ভালেকেইজন প্ৰতিভাবান নাট্যকৰ্মী আৰু নাট্যকাৰে অসমীয়া নাট্য পৰম্পৰা সমৃদ্ধ কৰিছে। নাটকৰ প্ৰতি উচৰ্গিত প্ৰাণ হিচাপে মুনীন ভূঞাই লিখা, পৰিচালনা কৰা নাটকেইখনে অসমৰ নাট্য ইতিহাসত এক আয়তন বিশিষ্ট কৰ্ম হিচাপে বিবেচিত হৈ আহিছে।

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিকাশ-কাল ডেৰশ বছৰীয়া। ১৮৫৭ চনত প্ৰকাশিত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰামনৱমী*ৰ পৰা সুদীৰ্ঘ ডেৰশ বছৰ কালত অসমীয়া নাটকে বহু ৰূপ-ৰসেৰে সমৃদ্ধি লাভ কৰিছে। ঘাইকৈ উনবিংশ আৰু বিংশ শতিকাৰ প্ৰথমছোৱাত হাস্যৰসাত্মক ধেমেলীয়া নাট, প্ৰহসন ৰচিত হৈছিল। ইয়াৰ লগে লগে পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটকে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ সমৃদ্ধ ধাৰা এটা গঢ়ি তুলিছিল। সমাজ জীৱনৰ বাস্তৱতাক লৈ দুই-এখন নাটক ৰচনা হৈছিল যদিও সেইবোৰ আছিল সীমাবদ্ধ আৰু ধাৰা এটা গঢ়ি তোলাৰ জোখাৰে সেইবোৰ সবল নাছিল।

অসমীয়া নাটকৰ সমাজমুখিতাৰ ধাৰাটো সমৃদ্ধ হৈছিল পঞ্চাশৰ দশকৰ পৰাহে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী*, *লভিতা*ৰ পৰা আৰম্ভ হোৱা নাট্যধাৰাটোত পাছৰ কালত সামাজিক বৈষম্য আৰু আধুনিক মানুহৰ দ্বন্দ্ব-সংঘাতে বিষয় হিচাপে গুৰুত্ব লাভ কৰে। সত্তৰ আৰু আশীৰ দশকত অৰুণ শৰ্মা, হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ, বসন্ত শইকীয়া, আলি হাইদৰ, ৰফিকুল হোছেইনৰ দৰে নাট্যকাৰে জনজীৱনৰ বিচিত্ৰ বিষয়ক নাটকৰ আওতলৈ আনিলে। ছেক্সপীয়েৰৰ ৰোমাণ্টিক ভাব-বিলাসিতাৰ প্ৰেৰণা ইতিমধ্যে অন্ত পৰিল আৰু তাৰ ঠাইত ইবচেন, গেলছৱৰ্ষি, বাৰ্ণাড শ্ব আদি নাট্যকাৰৰ সমাজ চেতনাক প্ৰেৰণা হিচাপে গ্ৰহণ কৰিলে অসমীয়া নাট্যকাৰে। ইয়াৰ লগে লগে বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্‌ট, চেমুৱেল বেকেট, ইউজিন আয়'নেস্কো, লুই পিৰেনডেলো আদি নাট্যকাৰৰ নাটকৰ পঠন-পাঠনৰ ফলত আমাৰ নাট্য ধাৰাটোত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ক্ষেত্ৰ এখন প্ৰস্তুত হ'ল। ইতিমধ্যে অসমৰ প্ৰধান চহৰ কেইখনৰ উপৰি মফচলীয় চহৰবোৰতো

নাট্য অভিনয়ৰ পৰম্পৰা এটা গঢ় লৈ উঠিল। অসমীয়া নাটকৰ এই সময়তে আৰম্ভ হ'ল সামাজিক সমস্যা, দ্বন্দ্বৰ নব্য উপস্থাপনা। অৰুণ শৰ্মাৰ *আহাৰ*, *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*, *চিত্ৰ*ৰ আদি নাটকত প্ৰকাশ ঘটিল আধুনিক মানুহৰ শূন্যতাবোধ। এক অন্তৰ্লীন একালাপৰ মাজেদি মানুহৰ সত্তা উন্মোচনৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিল। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই *মৃণাল মাহী*ৰ দৰে নাটকত মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ দাঙি ধৰাৰ উপৰি উপস্থাপনৰ নতুন কৌশল অৱতাৰণা কৰিলে। হিমেন বৰঠাকুৰৰ *বাঘ*ৰ দৰে নাটকত সামাজিক সমস্যা, দ্বন্দ্বক এক বেলেগ মনস্তাত্ত্বিক দৃষ্টিকোণেৰে চোৱা হৈছে। সেইদৰে থলুৱা লোকনাট্য-শৈলীত নাট উপস্থাপনৰ যোগেদি এই সময়ছোৱাত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিল। এই সমস্ত আয়োজনেৰে জাতীয় নাট্যক্ষেত্ৰখনলৈ বিচিত্ৰতা আহিল। কিন্তু তাৰ মাজতে সামাজিক দ্বন্দ্ব-সংকটৰ বিষয়বোৰ সবল ৰূপত নাটকৰ যোগেদি উপস্থাপিত হ'ল। সত্তৰ দশকৰ পৰা আৰম্ভ হোৱা এই ধাৰাটোৰ লগত আছে মতাদৰ্শগত এক ৰাজনৈতিক চেতনা। মুনীন ভূঞাৰ নাটককো সেই ধাৰাটোৰ পোহৰতে চাব লগা হয়।

আচলতে স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী দশকেইটাত ভাৰতত বামপন্থী চিন্তাধাৰাই যুৱ সমাজৰ এটা অংশক প্ৰভাৱিত কৰিছিল। বৌদ্ধিক ক্ষেত্ৰখনতো আলোড়ন তোলা এই ধাৰাটোৰ লগত শিল্পী-সাহিত্যিকৰ এটা অংশও মতাদৰ্শগতভাৱে জড়িত হৈ পৰিছিল। ভাৰতীয় গণনাট্য সংঘৰ যোগেদি প্ৰগতিশীল জনতাকেন্দ্ৰিক সাংস্কৃতিক আন্দোলনটো আগবাঢ়ি গৈছিল। তদুপৰি পৰিৱৰ্তনমুখী চিন্তা-চৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰখনত উগ্ৰ আৰ্দশবাদেও ক্ৰিয়া কৰিছিলহি। এনেদৰে মাৰ্ক্সবাদত বিশ্বাসী ভালে সংখ্যক শিল্পী-সাহিত্যিকে মানুহৰ চেতনাত এটা নতুন আলোড়ন সৃষ্টি কৰাৰ তাড়না অনুভৱ কৰিছিল।

মুনীন ভূঞাৰ নাট ৰচনাৰ সময় আছিল আশীৰ দশক। এই দশকটো আছিল অসমৰ জাতীয় ইতিহাসৰ এক অস্থিৰ সময়। কিন্তু মুনীন ভূঞাৰ নাটকত জাতীয় জীৱনৰ অস্তিত্ব ৰক্ষাৰ সংগ্ৰামৰ ছবি নাই। তেওঁৰ নাটকত আছে চিৰকাল নিৰ্যাতিত মানুহৰ যাতনা আৰু সংগ্ৰাম। গণ মাধ্যম হিচাপে নাটকৰ মাজেদি ভূঞাই শোষিত-নিষ্পেষিত শ্ৰেণীটোৰ ভাবনা আৰু ভাষাক নিটোল শিল্পকৰ্মৰ ৰূপ দিছে। মাৰ্ক্সবাদৰ গুণ-গান কৰা আৰু তাৰ প্ৰয়োগৰ মাজেদি প্ৰকাশ ঘটা সমাজ-বিশ্লেষণৰ দুটা দিশ আছে। মুনীন ভূঞাই কোনো শ্ল'গান থিয় কৰোৱা নাই, কিন্তু তেওঁ নাটকৰ যোগেদি দ্বান্দ্বিক সমাজ-বাস্তৱেই দাঙি ধৰিছে, য'ত প্ৰতিফলিত হৈছে তেজ-মঙহৰ মানুহৰ বিষণ্ণতাৰ কাহিনী।

১৯৯৯ চনত মুনীন ভূঞাৰ তিনিখন নাটকৰ একমাত্ৰ সংকলনটো প্ৰকাশ পায়। *হাতী আৰু ফান্দী*, *অবৌবোৰা পৰজা* আৰু *সন্ধিক্ষণ* এই তিনিখন নাটৰ

সংকলন *পৰজা* প্ৰকাশ কৰে লক্ষীমপুৰৰ 'নাবিক প্ৰকাশন'-এ। আশীৰ দশকৰ পৰাই *হাতী আৰু ফান্দী* আৰু *জৰৌবোৰা পৰজা* অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত অভিনীত হৈ আহিছে।

জৰৌবোৰা পৰজাৰ পটভূমি মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহ। ইয়াৰ মাজত আছে অত্যাচাৰী শাসকৰ বিৰুদ্ধে অত্যাচাৰিত প্ৰজাৰ বিদ্ৰোহ। নাট্যকাৰে ইয়াৰ ৰাজনৈতিক আৱৰণটোৰ মাজত স্থাপন কৰিছে অসমৰ মধ্যযুগীয় আহোম ৰাজত্বৰ প্ৰজা-জীৱন। সেই সমাজৰ মাজৰ এটা অংশ মায়ামৰা ধৰ্ম সম্প্ৰদায়ে অত্যাচাৰী বিষয়া কীৰ্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱাৰ লগতে ৰজাৰ বিৰুদ্ধে কৰা যুঁজখনৰ ভিত্তিমূল নাট্যকাৰে খুব কৌশলেৰে উপস্থাপন কৰিছে। অৱশেষত ই এটা গণবিদ্ৰোহলৈ পৰ্যৱসিত হোৱা প্ৰক্ৰিয়াটোৰ নাটকীয় ৰূপ সফলতাৰে ৰূপায়ণ কৰিছে *জৰৌবোৰা পৰজাত*।

গাঁৱৰ সাধাৰণ কেইটামান 'পৰজা' চৰিত্ৰই নাটখনৰ কাহিনীভাগৰ মূল সৌধটো গঢ়ি তুলিছে। এটা নতুন ৰূপত নাট্যকাৰে অৱতাৰণা কৰিছে ইতিহাসক। 'জৰৌবোৰা পৰজা' নামটোতে লুকাই আছে আলৈ আথানি, নিঃস্বতাৰ মাজত দিন যাপন কৰা দুৰ্দশাগ্ৰস্ত ৰাইজৰ কথা। নাটকখনৰ আৰম্ভণিটো অতি শক্তিশালী। প্ৰথম দৃশ্যত পৰ্ঘুৱে ধেনু চাঁচি আছে। তাৰ ককাকে ইংগিত দিছে যে পৰ্ঘুৰ নাম পাইকত উঠিছে। দৃশ্যটোৱে পৰিবেশটোক আহোম ৰাজত্বৰ পাইক প্ৰথাৰ দিনবোৰলৈ লৈ গৈছে। এই পাইকেই গোট হৈ ৰজাঘৰত খাটি দিব লাগে – খেতি কৰি, আলি বান্ধি, পুখুৰী খান্দি। তদুপৰি ৰণ কৰিব লাগিব। এই মধ্যযুগীয় পটভূমিৰ মাজত উপস্থাপিত নাটকখনত নাটকীয় ঘটনা আগবঢ়াই নিবলৈ নাট্যকাৰে কিছুমান ইংগিত দাঙি ধৰিছে। ধেনু চাঁচি চাঁচি পৰ্ঘুৱে শেষত টোৱাইছে। কাৰফালে – ? ইয়াতে নাটকীয় উৎকণ্ঠা গঢ় লৈছে। তৰ পিছত হলধৰ, কাৰ্ফাই কতপাৰ মাজৰ কথোপকথনত ধৰা পৰিছে নিষ্পেষিত প্ৰজাৰ কাহিনী। ৰাজনিয়ম উলংঘা কৰিবলৈ ভয় কৰা প্ৰজাই ক্ষোভত তুঁহ জুইৰ দৰে জ্বলিছে –

"**হলধৰ :-** *খেতিৰ মাটি বুলিবলৈ সেই পাইকৰ নামত পোৱা*
মাটি দুপুৰা। তকো কোনদিনা শইকীয়া,
হাজৰিকা, ৰাজখোৱাৰ খেলে পাইক ভাঙি মাটি
কাঢ়ি লয় তাৰো ঠিক নাই।"

আকৌ আন এটা দৃশ্যত –

"**কাৰ্ফাই :-** *দেশত এই খেতি কৰি খোৱা কিটা থাকিব নোৱাৰা*
হ'ল দেই। খেজেনা সোধাৰৰ দিনা কিবা কেনেকাই

> *যেনুৱে ৰজাঘৰীয়াক সী দিবৰ মন যায়।”*

তেনেদৰে ৰতপাই কৈছে —

> *“চাচোন কথাই পতি কৰ-কাটল হ’লে জীওঁ ক’ৰ পৰা ? ভাৰে-ভেটিৰে কৰ সোধাবলৈ নগ’লে সন্তোষ দিব নোৱাৰো। ইফালে দেৱতা ঈশ্বৰলৈ বুলি বছেৰেকত কিবা এটা আগবঢ়াব নোৱাৰিলে ৰোষত পৰিব লাগিব বুলি দেউ-পূজাৰীয়ে সকীয়াই থাকেই। …… বছৰত গা-ধনৰ বাবদ ৰূপ দুটকা, বাম মাটিৰ বাবদ ৰূপ দুটকা — মুখৰ কথা নেকি ?”*

পৰ্দ্দুৱে যেনু চঁচাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি প্ৰথমৰ দৃশ্য কেইটাত নিৰাপত্তাহীন প্ৰজাৰ প্ৰতিনিধি চৰিত্ৰ কেইটাই দাঙি ধৰিছে বিদ্ৰোহৰ আগমনি। বিপন্ন প্ৰজাই খণ্ডত জলি-পকি থাকোঁতেই আৰম্ভ হৈছে ৰাঘ মৰাণ আৰু কীৰ্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱাৰ সংঘাত। মায়ামৰা সত্ৰৰ গোঁসাইকে ধৰি আটায়ে ফেৰ পাতিছে ৰজাঘৰৰ বিৰুদ্ধে। ৰাঘ মৰাণে শইকীয়া বাব খাই খৰি-কাঠ যোগনিয়াৰ হৈ আছিল। হাতীও যোগান ধৰিছিল। বৰবৰুৱাই ৰাঘৰ ওপৰত প্ৰভুত্বই হওক বা দেখিব নোৱাৰাৰ বাবেই হওক পোতক তুলিবৰ বাবে অন্যায় অভিযোগ দিলে বোলে ৰাঘই দিয়া হাতীটো কুলক্ষণীয়া। ৰাজসভাত এই অভিযোগ তুলি শাস্তিও দিলে ৰাঘ মৰাণক। সেই ৰাঘই মৰাণ-মায়ামৰাৰ প্ৰজাক লৈ বিদ্ৰোহ আচৰিলে। মোহনমালা গোহাঁইক ৰজা পতাৰ সিদ্ধান্ত লৈ আৰম্ভ হ’ল ৰজাঘৰৰ বিপক্ষে অভিযান। প্ৰজাই আখৰা আৰম্ভ কৰিলে। অৱশেষত ৰজা-প্ৰজাই ৰণচালি ধৰিলে। নাট্যকাৰে নাটখনত কোনো চৰিত্ৰকে নায়ক-নায়িকাৰ মৰ্যাদা দিয়া নাই। আনবোৰ ঐতিহাসিক নাটকৰ দৰে নাট্য ঘটনা উপস্থাপন আৰু বিস্তাৰো ঘটা নাই।

নাট্যকাৰে এক দ্বন্দ্বাত্মক দৃষ্টিৰে নাটকৰ কাহিনীটোক প্ৰত্যক্ষ কৰিছে। তাৰ বাবে সৃষ্ট চৰিত্ৰসমূহ মানৱীয় ৰূপত অৱতীৰ্ণ হ’লেও একোটা শ্ৰেণীৰ দুখ-যাতনা, মানসিকতা-আকাংক্ষাকহে তেওঁ ৰূপ দিছে। যেনে কাৰ্কাই, হলধৰহঁতৰ সমূহীয়া কথাখিনিহে নাট্য কাহিনীলৈ আহিছে। আনহাতে আনটো শিবিৰত কীৰ্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱা, লক্ষ্মী সিংহ, বৰফুকন আদি চৰিত্ৰকেইটাক থিয় কৰাইছে । ঐতিহাসিক পটভূমিতে এইকেইটা চৰিত্ৰৰ আচৰণ আৰু কাৰ্যাৱলীৰ ৰূপ দিছে। আনহাতে ৰাঘ মৰাণৰ নেতৃত্বত প্ৰজাই আচৰা বিদ্ৰোহৰ মাজত নাৰী শক্তিৰ ভূমিকাকো নাট্যকাৰে সচেতন ৰূপত দাঙি ধৰিছে। ৰুক্মিণী সেইফালৰ পৰা অন্যতম গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ। মূলতঃ অহংকাৰী কীৰ্তিচন্দ্ৰ আৰু শোষণৰ বাঘজৰী ধৰি থকা ৰজাৰ পতন — প্ৰজাৰ এই বিজয়সূচক বক্তব্যই

নাটকখনৰ কেন্দ্ৰীয় ভাবনা। ঐতিহাসিকতা ৰক্ষা কৰি ‘ৰাইজেই ৰজা’ হোৱাৰ কাহিনী *জবৌবোৰা পৰজা*। সেইফালৰ পৰা ইতিহাসৰ গহনাত এনে ধৰণৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেদি মুনীন ভূঞাই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত এটা নতুন ধাৰাৰো আৰম্ভণি ঘটাইছে।

পৰম্পৰাগত ইতিহাসে মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহক এক ধৰ্মীয় দ্বন্দ্ব হিচাপেই চিহ্নিত কৰিছিল। কিন্তু বিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে এই বিদ্ৰোহৰ মাজত এক প্ৰগতিশীল ভিত্তি আৱিষ্কাৰ কৰিলে কেইজনমান বিশিষ্ট বুৰঞ্জীবিদে। ই যে প্ৰজাৰ বিদ্ৰোহ সেই কথা প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ পিছত অসমৰ ইতিহাস-চৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰখনতো নতুন কিছু দিশৰ আগমন ঘটিল। নাট্যকাৰ ভূঞাই এই বিদ্ৰোহৰ মাজতে আজিৰ শোষিত-নিষ্পেষিতজনৰ বাবেও কিছু প্ৰেৰণা পালে। তাৰ বাবেই *জবৌবোৰা পৰজা* নাটক কিন্তু তথাকথিত শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ বক্তব্য দাঙি ধৰা নাটকৰ দৰে নাটক নহয়। নাটকীয় শিল্পগুণ আটাইবোৰেই ইয়াত আছে। নাট্য উৎকণ্ঠা, চৰিত্ৰ সৃষ্টি আৰু ৰস সঞ্চাৰৰ যোগেদি সাহিত্যিক গুণ যিদৰে ৰক্ষা কৰা হৈছে তাতকৈ ডাঙৰ কথা অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰখনত কিছুমান নতুন অলংকাৰো সংযোগ হৈছে *জবৌবোৰা পৰজা*ত। লোকগীতৰ ব্যৱহাৰে নাটখনক দিছে অন্য এক মৰ্যাদা। ইয়াৰ সংলাপ ইমান পৰিপূৰ্ণ যে প্ৰায়োগিক শিল্প হিচাপে নাট্যকাৰে এটা জটিল বিষয়কো নাটকীয়তা প্ৰদান কৰিব পাৰিছে।

হাতী আৰু ফান্দী সাধাৰণ লোকৰ জীৱনৰ বিষাদ কাহিনী। মহাজনৰ হাতীৰ মহলত কেবাপুৰুষ ধৰি ফান্দীৰ কাম কৰি আহিছে মুহিৰামৰ পৰিয়ালে। মুহিৰাম ইমান পাকৈত ফান্দী যে সি নহ’লে মহাজন লোকচানত পৰে। কিন্তু মুহিৰামে সেই বিপদসংকুল পথ এৰিব খোজে। আনহাতে হাতীয়ে মহাজনকহে ধনী কৰিছে। মুহিৰামৰ ঘৈণীয়েক পমীয়ে মহাজনৰ কূটকৌশল ভালকৈ গম পাইছে আৰু মুহিৰামক ফান্দীৰ কাম এৰি অন্য কাম কৰিবলৈ কৈছে। কিন্তু মহাজনে চলে-কৌশলে মুহিৰামক ফান্দী কৰিলে। সি হাতী ধৰিবলৈ লোৱাৰ লগে লগে মহাজনৰ মহলত লাভ হ’বলৈ ধৰিলে। পিছে লোভ-উন্মাদ মহাজনে মহলৰ ম্যাদ বঢ়াই লৈও হাতী ধৰাব খুজিলে। আৰু তেতিয়াই ঘটিল ঘটনাটো। মুহিৰামক বনৰীয়া হাতীয়ে গচকি মাৰিলে। মুহিৰামৰ গৰ্ভৱতী পত্নী, বৃদ্ধ বাপেক আৰু কণমানি নিতাই সম্বলহীন, নিঃস্ব হৈ পৰিল। মুহিৰামৰ মৃত্যুৱে নিশ্চিতভাৱে অসহায় কৰি তুলিছে পৰিয়ালটোক, আকাশ ভাগি পৰিছে পমীৰ ওপৰত। তাৰ পাছতো মহাজনে নিজৰ অহংকাৰেৰে মুহিৰামৰ ঘৈণী পমীক শ্ৰাদ্ধৰ যোগাৰৰ নিৰ্দেশ দিবলৈ গৈছে। তেতিয়াই জাঁকি উঠিছে পমী। মহাজনক ঘৰৰ পৰা তাই বাহিৰ কৰি দিছে আৰু পুতেক নিতায়ে মহাজনলৈ হাত দাঙিছে। কাহিনীটো ইমানেই। নাটকখনত নাট্যকাৰৰ নিজস্ব বক্তব্যৰ ইংগিত আছে। শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ

টিপিকেল (typical) ৰূপ নহয়, সঁচা অৰ্থতে মানুহে কেনেকৈ অত্যাচাৰৰ অমানৱীয়তাৰ বিৰুদ্ধে থিয় হয় তাৰ প্ৰমাণ আছে *হাতী আৰু ফান্দী*ত।

এটা নতুন বিষয়বস্তু লৈ ৰচিত হৈছে *হাতী আৰু ফান্দী*। হাতী অসমীয়া মানুহৰ পোহনীয়া জন্তু হিচাপে যথেষ্ট মৰম আৰু শ্ৰদ্ধাৰ। তদুপৰি আভিজাত্যৰ প্ৰতীক হিচাপে ইয়াৰ মৰ্যাদাও আছে। হাতীক কেন্দ্ৰ কৰি লোক জীৱনত গীত-মাত, ফকৰা-যোজনা আছে। বিহুগীতৰ 'বলিয়া হাতীকো বলাব পাৰো মই', গোৱালপৰীয়া লোকগীতৰ 'মাহুত বন্ধুৰে' আদি গীতে হাতী আৰু লোক জীৱনৰ সম্পৰ্কৰ ইতিহাস নিৰ্ণয় কৰে। তদুপৰি *হস্তী বিদ্যাৰ্ণৱ*ৰ দৰে গ্ৰন্থ লিখা হৈছিল অসমত। *হাতী আৰু ফান্দী*ৰ মাজত এই ঐতিহ্যৰ ছিটিকনি আছে। মূলতঃ হাতী ধৰা ফান্দীৰ জীৱনৰ ট্ৰেজিক পৰিণতিৰ কাহিনী *হাতী আৰু ফান্দী*। নাট্যকাৰে অভিনৱ বিষয়বস্তুৰ অৱতাৰণা কৰি শোষণ আৰু অন্যায়ত বিধ্বস্ত জীৱনৰ কথা ইয়াত কৈছে। নাটখনৰ শেষত মহাজনৰ অমানৱীয়তাৰ বিৰুদ্ধে পমী আৰু নিতাইৰ বিদ্ৰোহৰ ইংগিত প্ৰকাশিত হৈছে। নাট্যকাৰে অপূৰ্ব এই বিষয়বস্তুক নাট্যমঞ্চত উপস্থাপনৰ বেলিকা এক সুন্দৰ নাট্যশৃংখলা গঢ়ি তুলিছে। হাতী সম্পৰ্কীয় অনেক সৰু-সুৰা তথ্য উপস্থাপনেই ইংগিত দিয়ে নাট্যকাৰৰ দায়বদ্ধতাক। এহাতে অভিনৱ বিষয়বস্তু আনহাতে মানৱীয় দিশটোৰ সবল উপস্থাপনেই নাটকখনৰ সৌন্দৰ্য নিৰূপণ কৰিছে।

মুঠ ২৬ টা দৃশ্যত নাটখন সম্পূৰ্ণ হৈছে। কাহিনীটোত যোৱাটো শতিকাৰ মধ্যভাগৰ অসমৰ থলুৱা জীৱনৰ প্ৰকাশৰ লগতে নতুনকৈ জন্ম হোৱা মধ্যবিত্তৰ হাতত নিপীড়িত নিম্নবিত্ত সম্বলহীনসকলৰ দুৰ্দশা আৰু উমি উমি জ্বলা বিদ্ৰোহ আছে। ইয়াৰ ক'তো নাটকীয়তা ব্যাহত হোৱা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে, এটা সুন্দৰ আৰম্ভণি –

"মহাজন :- *যাওঁ বুলিয়েই সি গুচি গ'ল। ভাবিছিলো ঘূৰি*
আহিব। নাহিল। এতিয়া ইমান পুৰণি পৈত্ৰিক
ব্যৱসায়টো কেনেকৈ এৰি দিওঁ। হাতীধৰাত
মুহিৰাম যেনেকৈ পাকৈত, তেনে এটা ফান্দী
সতকাই পাওঁ ক'ত? ব্যৱসায়ত পকা হাত
লাগে। পকা হাত (ক্ৰমাৎ কঠিন ভাব মনলৈ
আনে) – কেলেহুৱা চৰক কেনেকৈ ভুলাব লাগে
জনা আছে। ... ।

প্ৰথম সংলাপটোতে মহাজন চৰিত্ৰটো স্পষ্ট হৈছে। আনহাতে দ্বিতীয় দৃশ্যত

মুহিৰামে কৈছে —

> *"তৰা, তৰাৰ কথা মোক নকবি অ' লক্ষে। তাই মোৰ মৰমৰ হাতী। তাইৰ নাম শুনিলে, তাইৰ মাত শুনিলে মোৰ মনটোৱে কেনেবাখন কৰে। মই ৰ'ব নোৱাৰা হওঁ।"*

এই দুই চৰিত্ৰৰ সংঘাতটোৱেই নাট্যকাহিনীৰ আধাৰ। মুহিৰামে হাতীক ভাল পায়। ফান্দী হৈ হাতী ধৰাটো তাৰ বৃত্তি আছিল, পিছে এতিয়া এৰি পেলাইছে। মহাজনৰ মহলত সি আৰু হাতী নধৰে। কিন্তু মহাজনে তাক আনিবলৈ ইটোৰ পিছত সিটো মানুহ পঠাইছে। যেনে তেনে মুহিৰামক আন — পমীৰ কথা অমান্য কৰি হ'লেও অৱশেষত মুহিৰাম আহিল। মহাজনক সন্তুষ্ট কৰি কেবাটাও হাতী সি ধৰিলে। কিন্তু হাতী ধৰিছে যিমান, সিমানে মহাজনৰহে লাভ হৈছে। মুহিৰামৰ জীৱন স্থিৰ বিন্দুতে ৰৈ গৈছে। তাৰ বৃদ্ধ পিতৃ, পত্নী পমী, পুত্ৰ নিতাইয়ে চৰম দৰিদ্ৰতাৰ মাজত ককবকাইছে, সি তেতিয়া মহাজনৰ মহলত হাতী ধৰি চহকী কৰিছে মহাজনক।

প্ৰথম সংলাপটোতে নাটকীয় উৎকণ্ঠাৰ সৃষ্টি কৰাত নাট্যকাৰ সফল হৈছে। যথা — *'মুহিৰাম সঁচাকৈয়ে নাহিল'*। ইয়াৰ মাজত মহাজনৰ হতাশা, উদ্বিগ্নতাৰ লগতে মুহিৰামে মহাজনক কৰা প্ৰত্যাহ্বানে নাটকীয় উৎকণ্ঠা বঢ়াই তুলিছে। অৱশেষত মুহিৰাম আহিল। হাতীও ধৰিলে, মহাজনৰ মুখত হাঁহি বিৰিঙিল। নাটকৰ কাহিনী আগবাঢ়ি গৈছে আৰু শীৰ্ষবিন্দুত মুহিৰামৰ মৃত্যু হৈছে। এই পৰিণতিত ফুটি উঠিছে মহাজনৰ কুটিল, চৰম অমানৱীয় চৰিত্ৰ। নাটকৰ সামৰণিত ফুটি উঠিছে এক ট্ৰেজিক পৰিণতি, কাৰণ পমী সন্তান সম্ভৱা আছিল, নিতাই পাঠশালালৈ যোৱাৰ কথা আছিল। এই কৰুণ পৰিণতিতো পমী আৰু নিতাইৰ মাজেদি নাট্যকাৰে বিদ্ৰোহ তুলি ধৰিছে। অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে কণমানি নিতায়েও হাত দাঙিছে।

হাতী আৰু ফান্দী লোক-জীৱনকেন্দ্ৰিক। ইয়াত চৰিত্ৰৰ জটিলতা নাই। নাট্যকাৰো চৰিত্ৰ চিত্ৰণত মিতব্যয়ী। পোনপটীয়া ৰূপতে তেওঁ মহাজনক অমানৱীয় কুটিল ৰূপত গঢ়ি তুলিছে। নাটকৰ কেন্দ্ৰত শক্তি ৰূপত চিহ্নিত এই তথাকথিত বেয়া চৰিত্ৰটোৰ শোষণৰ বলি হৈছে মুহিৰাম, লক্ষে আৰু নাথে। কিন্তু নায়কৰ মৰ্যাদা মুহিৰামেই পাব। মুহিৰাম আৰু তাৰ পিতৃ-পিতামহে মহাজনৰ ফান্দী হৈ দিন নিয়াইছে। মুহিৰামৰ পত্নী পমীয়ে এই কাম পচন্দ কৰা নাই। তাই বুজি পায়, কাৰণ তাই অলপ পঢ়াশুনা জানে। মহাজনৰ লাভৰ কাৰণেহে তেওঁক মুহিৰামক লাগে। তাৰ বাবে কিন্তু সিহঁতৰ সামান্যও উন্নতি নহয় — সেইফালৰ পৰা পমীৰ মাজত বিদ্ৰোহী চেতনা আৰোপ কৰিছে নাটকখনক। এৰিষ্ট'টলে নাট সম্পৰ্কে কোৱা বহু কথাই সমাজ

পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে সলনি হৈছে। মুনীন ভূঞাৰ ক্ষেত্ৰত আমি এই কথা ক'ব পাৰো। মুহিৰামক ইবচেনৰ ডাঃ ষ্টকমেনৰ চৰিত্ৰ বুলি ক'বলৈও অসুবিধা থাকে। কিন্তু তথাপি মুহিৰামৰ মাজত মনুষ্যত্বৰ বিপন্নতাৰ ইংগিত দেখা যায় আৰু দৰ্শকৰ পৰাও চৰিত্ৰটোৱে সেইখিনিতে সহানুভূতি আদায় কৰিব পাৰে। আনহাতে নাটখনৰ মাজতে শ্ৰেণীচেতনা দাঙি ধৰা হৈছে। মহাজন এটা পক্ষত আৰু আনটো পক্ষত বাকী আটাইবোৰৰ অৱস্থান।

নাটকখনৰ মূল গাঁথনিটোৰ মাজত আছে তীব্ৰ সামাজিক দ্বন্দ্ব। এই দ্বন্দ্ব বাস্তৱ। তদুপৰি হাতী ধৰা আৰু তাৰ লগত জড়িত গীত-মাতৰ ব্যৱহাৰে নাটখনিৰ শিল্পসৌন্দৰ্য নিৰ্মাণ কৰিছে। স্ল'গানধৰ্মিতা বা তথাকথিত দ্বন্দ্বৰ দোহাই ইয়াত শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ গদা ঘূৰোৱা নাই। ইয়াৰ মাজত এক নাটকীয় পৃষ্ঠভূমি গঢ়ি তোলা হৈছে, যি নাটকখনৰ ৰসসৃষ্টিৰো আধাৰ হৈছে আৰু প্ৰায়োগিক দিশৰো এটা বহল সম্ভাৱনা তুলি ধৰিছে।

সন্ধিক্ষণ মুনীন ভূঞাৰ অন্য এক প্ৰজা-সংগ্ৰামৰ নাট্যৰূপ। এইখন নাটকৰো নায়ক বুলি কোনো চৰিত্ৰকে চিহ্নিত কৰিব নোৱাৰি। এটা বিশেষ সামাজিক পৰিস্থিতিত দুটা শিবিৰৰ উপস্থিতিয়ে চৰিত্ৰবোৰৰ অমানুষিকতা আৰু আনফালে শুভ চেতনা — এই দুটা দিশ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। নাটকখনৰ আৰম্ভণিতে ধীৰেণ, কণবাপু আৰু ৰজিনে মহীক হত্যা কৰিছে। মহী মধ্যবিত্ত পৰিয়াল এটাৰ সন্তান যদিও সি ভূমিহীন ৰাইজৰ হৈ নেতৃত্ব লৈছিল। সেই ডেকাজনক অৰ্থাৎ মহীক নিৰঞ্জন শইকীয়া নামৰ এজন উদ্যোগপতিৰ ষড়যন্ত্ৰত হত্যা কৰা হৈছে। হত্যাৰ আঁৰত থকা নিৰঞ্জন শইকীয়াৰ আকৌ প্ৰশাসনৰ লগত সম্পৰ্ক মধুৰ। আনকি কৌশল কৰি শইকীয়াই মহীৰ হত্যাকাৰী ধীৰেণহঁতক ৰক্ষণাবেক্ষণ দি মহীৰ সতীৰ্থ কণ্ঠি আৰু মণ্ডলুকহে হত্যাকাৰী সজালে। অৱশেষত ধীৰেণকো যেতিয়া হত্যা কৰা হ'ল, তেতিয়া কিন্তু নিৰঞ্জন শইকীয়াই নীৰৱে ৰ'ল, একো নজনাৰ ভাও জুৰিলে। এখন মৃত্যুগৰকা সংগ্ৰাম শেষ হোৱাৰ পিছত আকৌ আন এখন সংগ্ৰাম কণ্ঠি-মণ্ডলুহঁতৰ সন্মুখত আহি পৰিছে। সেয়া হ'ল, মাটি কোনে পাব ?

বৰ্তমান গণতান্ত্ৰিক ব্যৱস্থাটোৰ মাজত থকা পংকিল ৰূপটো *সন্ধিক্ষণৰ* বিষয়বস্তু। আমাৰ চকুৰ সন্মুখৰ মানুহবোৰেই নাটখনত আহি ধৰা দিছেহি। মাষ্টৰ, হাকিম, দাৰোগাৰ আচৰণ আৰু কাৰ্যক্ৰমণিকাই গণতন্ত্ৰৰ ভুৱা-ভণ্ডামিবোৰক তুলি ধৰিছে।

মহীক হত্যা কৰা ঘটনাৰে আৰম্ভ হোৱা নাটকীয় পৰিস্থিতিটোৱে পৰৱৰ্তী

নাট্য মুহূৰ্তবোৰত বিস্তাৰ লাভ কৰিছে। চাবলৈ গ'লে ই নাটকৰ পৰম্পৰাগত গাঁথনিটোকে অস্বীকাৰ কৰিছে। কাৰণ উৎকণ্ঠা সৃষ্টিৰে নাট্যকাহিনী আগবাঢ়ি যোৱা ধাৰণাটো ভাঙি থৈ নাট্যকাৰে প্ৰথমেই নায়ক যেন লগা 'মহী'ৰ হত্যাৰে নাটকীয় শীৰ্ষদ্বন্দ্ব গঢ়ি তুলিছে। ইয়াৰ পাছৰ দৃশ্যবোৰত আৰম্ভ হৈছে মহীধৰৰ মৃত্যু ঘটনাৱলীক লৈ কণ্ঠি-ৰমেশহঁতৰ আন্দোলন আৰু চৰকাৰী যন্ত্ৰটোৰ কূটকৌশল। বৰ কষ্টেৰে মোকলোৱা মাটিখিনি নিপীড়িত মানুহখিনিয়ে পাবৰ বাবে কৰা সংগ্ৰামৰ নেতৃত্ব লৈছিল মহীধৰে। তাক হত্যা কৰা হ'ল। গণতান্ত্ৰিকতাৰ এই বিপন্ন পৰিস্থিতিত কণ্ঠি-মণ্ডলূহঁতক নেতৃত্ব দিবলৈ শিক্ষিত ডেকা ৰমেশ উপস্থিত হৈছেহি। ইফালে মহীৰ হত্যাকাৰী হিচাপে চৰকাৰে কণ্ঠি-মণ্ডলূক চিহ্নিত কৰিছে। ধীৰেণ, কণবাপূহঁতে চৰকাৰী নিৰাপত্তা পাইছে। অ'.চি.-হাকিমে প্ৰতিবাদী ৰাইজক নিৰঞ্জন শইকীয়াৰ হৈ দাবী, হুমকি, বুজনি দি শান্তি স্থাপনৰ আখৰা কৰিছে। কিন্তু প্ৰতিবাদ তীব্ৰ হৈ উঠাত সেই চেষ্টা বিফল হৈছে। আনহাতে ধীৰেণক হত্যা কৰা হৈছে। নিৰঞ্জন শইকীয়া ধাৰ্মিক হৈ উঠিছে। নাটকৰ পৰিণতি ব্যতিক্ৰম। থবৰ ওলাইছে যিখিনি মাটিৰ বাবে এই প্ৰাণপণ সংগ্ৰাম হৈছে তাৰ বিপৰীতে মাটিখিনি হেনো বানীপানীত ক্ষতিগ্ৰস্তসকলকহে দিব। সেইখিনিও শোষিত, দৰিদ্ৰপীড়িত, সম্বলহীন মানুহ। কি কৰিব এতিয়া ৰমেশ, কণ্ঠি, মণ্ডলূহঁতে ? সামূহিক [illegible]গ্ৰামনে ? তাতেই নাটৰ যৱনিকা। এই গুৰুত্বপূৰ্ণ সমাপ্তিটোৱে অৰ্থাৎ নিপীড়িত মানুহখিনিৰ সন্মুখলৈ অহা বিপদটোৱেই হ'ল আজি ভাৰতীয় শাসন ব্যৱস্থাৰ মাজত শোষিত মানুহৰ সংকটৰ প্ৰশ্ন।

যদিও শিবিৰ বিভাজনৰ যোগেদি নাটকীয় দ্বন্দ্ব সৃষ্টিৰ কৌশল অৱলম্বন কৰা হৈছে তথাপি নাট্যকাৰে চৰিত্ৰ সৃষ্টিত হেতা ওপৰা কৰা নাই। প্ৰতিটো চৰিত্ৰই নিজৰ অঞ্চলৰ শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ সীমাবদ্ধতাত থাকিও জীৱন্ত হৈ উঠিছে। ধীৰেণ মদপী, নিৰঞ্জন শইকীয়াৰ হাতিয়াৰ। কণবাপু আৰু বলিনো একে। আমাৰ সমাজ বাস্তৱত এই কাৰচাজিয়েই চলা নাই জানো ? ধীৰেণৰ মৰণো অৱশ্যম্ভাবী বাস্তৱতা। তেনেদৰে মহী চৰিত্ৰটোৱে নাটকথনত অন্যতম প্ৰভাৱশীল ভূমিকা লৈছে। অথচ, মহীৰ শাৰীৰিক উপস্থিতি থন্তেকীয়াহে। প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ মাজত ক'তো কৃত্ৰিমতা নাই। মহীয়ে যদিও অধিকাৰ প্ৰাপ্তিৰ সংগ্ৰামৰ মূল ভাবনাটোক কঢ়িয়াইছে আৰু টাইপ চৰিত্ৰৰ ভূমিকা লৈছে; তথাপি কিন্তু সেয়াও নিখুঁত। আনহাতে এই ব্যৱস্থাৰ মাজত মানৱীয় সম্ভাৱনাৰ গুৰুত্ব নাই। এচাম মানুহৰ স্বাৰ্থ ৰক্ষাৰ বাবে নিয়োজিত হাকিম, অ.'চি. আদিৰ মাজত সেইবাবে কুটিলতাকে আৰোপ কৰিছে।

তিনিওখন নাটকৰ সংলাপে মুনীন ভূঞাৰ নাট্যশৈলীক এক বেলেগ মৰ্যাদা

দিছে। *হাতী আৰু ফান্দী*, *জবৌবোৱা পৰজাৰ* সংলাপে অসমৰ লোকজীৱনক সুন্দৰভাৱে দাঙি ধৰিছে। যদিও নাটকৰ বিষয় আৰু বক্তব্যই তীব্ৰ সামাজিক দ্বন্দ্বক প্ৰকাশ কৰিছে, সংলাপত কিন্তু সেই 'টিপিকেল' উগ্ৰতা নাই। অসমীয়া ভাষাৰ উজনীয়া ৰূপটো মুনীন ভূঞাৰ নাটকত অতি নিৰহ-নিপানী হৈ ৰৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে *জবৌবোৱা পৰজাত* প্ৰতিফলিত হোৱা মধ্যযুগীয় সময়ছোৱাৰ প্ৰজাৰ কথোপকথনলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। যথা -

> *"ককা :- বাউসীত মণ্ডহৰ চপৰা। কলাফুলত মণ্ডহৰ চপৰা। মতগাজ*
> *পাহোৱাল ডেকাটো হলি। থুঁতৰিতো দাড়ি বিৰিঙিলে।"*

এই সৰল আৰম্ভণিয়ে নাট্যকাৰৰ সংলাপ ৰচনাৰ সবলতাৰ প্ৰমাণ দিয়ে। গোনা ম'হৰ স্বভাৱ, পৰকতি লৰা, মুলুক, গেবাৰি খটা আদি অসংখ্য জতুৱা ঠাঁচ আৰু লোক-জীৱনত প্ৰচলিত মৌখিক শব্দ ইয়াত সংলাপ হিচাপে ব্যৱহৃত হৈছে। চৰিত্ৰৰ বৌদ্ধিক সক্ষমতা, আবেগ, অৱস্থান আদি খুব সূক্ষ্ম ৰূপত চাব পাৰিছে নাট্যকাৰে। সংলাপ ৰচনাৰ সবলতাৰ গুৰি কথাও সেয়াই।

মূলতঃ সামাজিক দ্বন্দ্বই মুনীন ভূঞাৰ নাটকৰ মূল বিষয়। শোষণ আৰু বঞ্চনাৰ বিৰুদ্ধে কৰা সাধাৰণ মানুহৰ সংগ্ৰাম তেওঁৰ ৰচনাৰ বিষয়। কিন্তু সেই চাবত মৰা উদ্গীৰণ, উত্তেজনা আৰু টিপিকেল সামৰণি নাই তেওঁৰ নাটকত। আচলতে মাৰ্ক্সবাদী বিশ্ববীক্ষাই দিয়া সংগ্ৰামী চেতনাকে তেওঁ তিনিওখন নাটকত তিনিটা পৰিস্থিতিত উপস্থাপন কৰিছে। সময়ৰ ভিন্নতা অনুযায়ী পটভূমিৰ তফাৎ থাকিলেও নাট্যকাৰ ভূঞাই একেটা ভাবনাকে তিনিওখন নাটকৰ যোগেদি দৰ্শক-পাঠকৰ ওচৰলৈ লৈ গৈছে।

এয়া মুনীন ভূঞাৰ নাটকৰ পূৰ্ণাংগ মূল্যায়ন বুলি মই দাবী নকৰো। এয়া হ'ব পাৰে এক সাধাৰণ প্ৰস্তাৱনা। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এটা বিশেষ ধাৰাৰ সমৃদ্ধি ঘটোৱা এই নাটকেইখনে মুনীন ভূঞাক অসমীয়া সাহিত্য জগতত এখন বিশিষ্ট আসন প্ৰদান কৰিছে।

* * *

চতুৰ্থ অধ্যায়

অসমত ৰংগমঞ্চৰ বিকাশ ঃ এক ৰেহৰূপ

প্ৰশান্ত শৰ্মা

১। নাটক মঞ্চায়নৰ প্ৰাৰম্ভিক অৱস্থা

নাট্যকলাৰ সমৃদ্ধি আৰু বিকাশৰ বাবে ৰংগমঞ্চৰ ভূমিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ। এক কথাত নাটক আৰু ৰংগমঞ্চৰ মাজত তেজ-মঙহৰ সম্বন্ধ। নাট্যকাৰৰ চিন্তাক পৰিচালকে কলাত্মকভাৱে মঞ্চত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰিলেহে নাটকৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা হয় আৰু দৃশ্যকাব্য হিচাপে নাটকৰ গুৰুত্বও ইয়াতেই।

শংকৰী যুগত নামঘৰেই আছিল নাট্য আন্দোলনৰ ভেটি। পিছে পৰিৱৰ্তিত পৰিস্থিতিৰ লগত খাপ খুৱাই এই নামঘৰ আধুনিক নাটঘৰলৈ উত্তৰণ ঘটোৱাৰ প্ৰয়াস কৰা হোৱা নাই। মহাপুৰুষ শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে এই নামঘৰতেই অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ প্ৰদৰ্শনেৰে সাংস্কৃতিক জাগৰণৰ সূচনা কৰিছিল। মহাপুৰুষ মাধৱদেৱে বৰপেটা সত্ৰত এটা ডাঙৰ নামঘৰ পাতি তেখেতৰ *ভোজন বিহাৰ*, *দধি মথন* আদি নাট মেলিছিল। এই ঘৰক 'ৰঙীয়াল গৃহ' (play house) বোলা হৈছিল। প্ৰাৰম্ভিক অৱস্থাত অভিনয় অনুষ্ঠিত কৰিবলৈ ৰংগমঞ্চৰ গুৰুত্ব বৰকৈ উপলব্ধি কৰা হোৱা নাছিল। নাট্যাভিনয়; বিশেষকৈ লোকনাট্যসমূহ মুকলি ঠাইতে প্ৰদৰ্শিত হৈছিল। লাহে লাহে মাটিৰ ভেটিৰ সলনি ওখ চাং, কাঠেৰে নিৰ্মিত অস্থায়ী ৰংগমঞ্চ আদিৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছিল। আনহে নালাগে বহু অভিজাত পৰিয়ালৰ চ'ৰাঘৰত চালপীৰা জোৰা দি মঞ্চ তৈয়াৰ কৰি নাটক পৰিৱেশন কৰা হৈছিল। এই ৰংগমঞ্চবিলাকৰ সন্মুখত এখন আঁৰ কাপোৰৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। পোহৰ ব্যৱস্থাৰ বাবে আৰিয়া, জোৰ আদিৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছিল। আন্ধাৰৰ মাজতে দৃশ্যসজ্জাৰ পৰিৱৰ্তন সধা হৈছিল। অন্ধকাৰৰ মাজত চৰিত্ৰই মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰি স্থিতি লোৱাৰ পাছতে পোহৰ নিক্ষেপৰ

বাবে আৰিয়া আৰু জোঁৰবিলাক আগলৈ অনা হৈছিল। লাহে লাহে আৰিয়া আৰু জোঁৰৰ পৰিবৰ্তে লণ্ঠন আৰু গেছ্ লাইট ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। অসমৰ পুৰণি দিনৰ অভিনয়স্থলী এনেকুৱা ব্যৱস্থাৰেই তৈয়াৰ কৰা হৈছিল।

অসমত দুৰ্গাপূজাৰ উপলক্ষে নাটক প্ৰদৰ্শন কৰাটো এটা পৰম্পৰা আছিল। অসমীয়া নাটকৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত এই পৰম্পৰাই এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। পূজাস্থলীত অস্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি নাট্যাভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছিল। প্ৰাপ্ত এক তথ্য মতে, ১৯১০-১১ চনত গুৱাহাটীৰ নাট্যদল এটাই অস্থায়ী মঞ্চ সাজি দুৰ্গোৎসৱৰ অষ্টমী পূজা উপলক্ষে ***কীচক বধ*** নাটক মঞ্চস্থ কৰিছিল। যোৰহাট, শিৱসাগৰ, গোলাঘাট, তেজপুৰ আদি চহৰসমূহত পূজা মণ্ডপৰ লগত অস্থায়ী মঞ্চ সাজি থিয়েটাৰ পতাৰ পৰম্পৰা গঢ়ি উঠিছিল।

২। ৰংগমঞ্চৰ বিকাশ

সাহিত্যাচাৰ্য অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই তেখেতৰ *মঞ্চলেখাত* উল্লেখ কৰিছে যে, অসমৰ প্ৰায়বিলাক চহৰত শিক্ষিত লোকসকল অভিনয়, সংগঠন আদি কাৰ্যত লিপ্ত হোৱাৰ লগে লগে অসমত নাট্যকলাৰ বিকাশে এক সুকীয়া গুৰুত্ব লাভ কৰে। এই বিশিষ্ট লোকসকলৰ ভিতৰত ৰাধানাথ ফুকন, পণ্ডিত হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, ভবানীচৰণ ভট্টাচাৰ্য্য, ৰামৰতন চৌধুৰী, কৃষ্ণচন্দ্ৰ চৌধুৰী, দুৰ্গাধৰ বৰকটকী, মাণিকচন্দ্ৰ বৰুৱা, দেশভক্ত তৰুণৰাম ফুকন, নবীন চন্দ্ৰ বৰুৱা, ৰঘুনাথ চৌধুৰী, নবীন চন্দ্ৰ বৰদলৈ, বেণুধৰ ৰাজখোৱা, শৈলধৰ ৰাজখোৱা, ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, ৰজনীকান্ত বৰদলৈ, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, পদ্মধৰ চলিহা, ৰাধাকান্ত সন্দিকৈ, দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা আদি বিশিষ্ট ব্যক্তিসকলৰ ভূমিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ। এইসকল ব্যক্তিৰ প্ৰচেষ্টাতেই অসমৰ বিভিন্ন নগৰ-চহৰত লাহে লাহে স্থায়ী ৰংগমঞ্চৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ পথ প্ৰশস্ত হ'বলৈ ধৰে। কিয়নো, অস্থায়ী ৰংগমঞ্চবিলাকত সুপৰিকল্পিত নাটক পৰিবেশন সম্ভৱ হৈ নুঠা বাবে নাটকৰ বিকাশৰ গতি আছিল অতি লেহেমীয়া। গতিকে অভিনয়-কলাক স্থায়ী আৰু বাস্তৱ ৰূপ দিবলৈ স্থায়ী ৰংগমঞ্চৰ গুৰুত্ব অনস্বীকাৰ্য হৈ পৰিল।

ঊনৈশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধৰ আৰম্ভণিতেই আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ সূচনা হৈছিল যদিও শতিকাটোৰ প্ৰথম চাৰিটা দশকত বৰ বেছি মৌলিক নাটক ৰচনা হোৱা নাছিল। ইয়াৰ মূলতে স্থায়ী নাটঘৰৰ অভাৱেই জগৰীয়া বুলিব পাৰি। ১৯ শতিকাৰ শেষৰফালে গুৱাহাটী, ডিব্ৰুগড়, যোৰহাট, তেজপুৰ, গোলাঘাট প্ৰমুখ্যে নগৰসমূহত মৌলিক অসমীয়া নাটকৰ অভাৱৰ বাবে অনূদিত বাংলা নাটক মঞ্চস্থ কৰিব লগা হৈছিল। লাহে লাহে মঞ্চৰ প্ৰগতি আৰু প্ৰসাৰৰ লগে লগে নাট্যকাৰসকলে মৌলিক

নাট ৰচনাত মনোনিবেশ কৰে।

১৯ শতিকাৰ শেষৰ ফালে আৰু কুৰি শতিকাৰ আৰম্ভণিত অসমৰ বিভিন্ন চহৰত ৰংগমঞ্চ স্থাপিত হ'বলৈ ধৰিলে। অভিনয়-কলাক স্থায়ী আৰু বাস্তৱ ৰূপ দিবলৈ ৰংগমঞ্চৰ গুৰুত্ব সচেতন সমাজে উপলব্ধি কৰিলে। এই সময়ছোৱাত অসমৰ মঞ্চাভিনয়ত উল্লেখযোগ্য অৰিহণা আগবঢ়োৱা নাট্যমঞ্চকেইখন হ'ল গুৱাহাটীৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰ, আৰ্য নাট্যমঞ্চ, তেজপুৰৰ বাণ থিয়েটাৰ, যোৰহাটৰ এমেচাৰ থিয়েটাৰ, বালিগাঁৱৰ নাট্যমন্দিৰ, নগাঁৱৰ নাট্য সমিতিৰ মঞ্চশালা, গোলাঘাটৰ এমেচাৰ থিয়েটাৰ, ডুমডুমা ৰংগমঞ্চ, চিলঙৰ আচাম ক্লাব, শিৱসাগৰ নাট্যসমাজৰ নাট্য মন্দিৰ, উত্তৰ লক্ষীমপুৰৰ পঞ্চানন নাট্যমন্দিৰ, বিশ্বনাথ চাৰিআলিৰ বীণাপাণি নাট্যমন্দিৰ, বিহপুৰীয়াৰৰ সন্মিলিত নাট্যসমাজ আৰু ইউনিয়ন থিয়েটাৰ, নাজিৰা নাট্যমন্দিৰ, দেৰগাঁৱৰ বাপুজী ন'ট্যমন্দিৰ, উত্তৰ গুৱাহাটীৰ ৰংমহল নাট্য সমিতি, ডিব্ৰুগড় আমোলাপট্টি নামঘৰ নাট্যমন্দিৰ, বৰপেটাৰ তৰুণৰাম ফুকন হল আৰু মঞ্চ নলবাৰী নাট্যমন্দিৰ ইত্যাদি। এই ৰংগমঞ্চসমূহৰ ভিতৰত ১৯০৭ চনত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা 'বাণ থিয়েটাৰ' আৰু ১৮৯৯ চনত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা শিৱসাগৰ নাট্যমন্দিৰে শতবৰ্ষ অতিক্ৰম কৰি অসমৰ নাট্যজগতত এক নতুন যুগৰ সূচনা কৰিছে। অসমৰ পুৰণি ৰংগমঞ্চ হিচাপে বাণ ৰংগমঞ্চই অসমৰ নাট্যকলাৰ গুৰি ধৰোঁতা। উল্লেখযোগ্য যে, এই ৰংগমঞ্চতেই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, নটসূৰ্য ফণী শৰ্মাৰ দৰে সংস্কৃতিৰ কাণ্ডাৰীসকলে সাধনা কৰিছিল। এই ৰংগমঞ্চসমূহৰ ভিতৰত ১৯৫৮ চনত শিৱসাগৰ নাট্যমন্দিৰত আৰু ১৯৬৪ চনত বিশ্বনাথ চাৰিআলি নাট্যমন্দিৰত ঘূৰন্ত ৰংগমঞ্চ স্থাপন কৰা হৈছিল। অৱশ্যে পাছত আধুনিক নাট্য নিবেদনৰ নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগে এই ঘূৰন্ত ৰংগমঞ্চৰ বিলুপ্তি ঘটে। ইয়াৰ উপৰিও অসমৰ গাঁৱে-ভূঞে ভালেখিনি নাট্যমঞ্চ গঢ় লৈ উঠি অসমীয়া নাটকৰ সম্প্ৰসাৰণৰ বাট মুকলি কৰে।

দেশ স্বাধীন হোৱাৰ পিছত চৰকাৰী পৃষ্ঠপোষকতাত স্থাপন হোৱা গুৱাহাটীৰ ৰবীন্দ্ৰ ভৱন আৰু প্ৰায়বিলাক জিলা সদৰতে স্থাপন হোৱা মঞ্চসমূহত নাট প্ৰদৰ্শনৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়।

৩। নাট্যকলাৰ বিকাশত ৰংগমঞ্চৰ ভূমিকা

পুনৰুক্তি হ'লেও ক'ব লাগিব নাট্যকলাৰ সমৃদ্ধি আৰু বিকাশৰ বাবে ৰংগমঞ্চৰ গুৰুত্ব সৰ্বাধিক। প্ৰাৰম্ভিক অৱস্থাৰ পৰা বৰ্তমানলৈকে অসমত যিমানবিলাক ৰংগমঞ্চ প্ৰতিষ্ঠা হৈছে প্ৰায়বিলাকতে বিজ্ঞানসন্মত ধাৰণাটো মানি চলা পৰিলক্ষিত

হোৱা নাই। আধুনিক নাট্য নিবেদনৰ বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা এই ৰংগমঞ্চসমূহত সম্ভৱ নহয়। পোহৰৰ কলাত্মক প্ৰয়োগ, শব্দৰ আবেদন, দৃশ্যসজ্জাৰ সুষম প্ৰয়োগ, নাট্যৰসৰ আস্বাদন দিব পৰাকৈ মঞ্চখনৰ নিৰ্মাণ অনুপযোগী হোৱাৰ বাবে প্ৰকৃত অৰ্থত নাটকৰ ভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা এই ৰংগমঞ্চসমূহত সম্ভৱ হৈ উঠা নাই। ভালেখিনি ৰংগমঞ্চ উপযুক্ত সা-সজুলি, পোহৰ সংযোজনৰ অভাৱ, ৰক্ষণাবেক্ষণ আদিৰ অভাৱত ক্ৰমান্বয়ে জহি-খহি যাবলৈ ধৰিছে। চৰকাৰী পৃষ্ঠপোষকত গাঁৱে-ভূঞে যিবোৰ ৰংগমঞ্চ প্ৰতিষ্ঠা হৈছে প্ৰায়বোৰেই ব্যৱহাৰৰ অনুপযোগী। সাংসদ, মন্ত্ৰী বিধায়কৰ পুঁজি নাইবা চৰকাৰী ডি. আৰ. ডি. (DRDA)ৰ আদি বিভাগৰ দ্বাৰা নিৰ্মাণ কৰা মুকলি মঞ্চৰ আহিঁৰ এই ঘৰবোৰৰ নামকৰণ কৰা হৈছে বজাৰ আৰু সাংস্কৃতিক কেন্দ্ৰ হিচাপে। যিখন দেশৰ চৰকাৰে বজাৰ আৰু সংস্কৃতিক একে শাৰীতে ধৰে সেই দেশৰ চৰকাৰৰ পৰা এখন কলাসন্মত মঞ্চ বিচৰাতো পৰ্বতত কাছ কণী বিচৰাৰ দৰে। এনে প্ৰেক্ষাপটত আধুনিক নাট্য আন্দোলনৰ সমৃদ্ধি আৰু বিকাশৰ পথত এখন আধুনিক ৰংগমঞ্চৰ অভাৱ প্ৰধান হেঙাৰ হৈ দেখা দিছে। অথচ, পশ্চিমীয়া দেশত বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিতে আধুনিক ৰংগমঞ্চৰ প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল। এই ক্ষেত্ৰত ১৯১৪ চনত জাৰ্মানীৰ কলোনত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা 'ৱেক্‌বান' থিয়েটাৰৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি। ইয়াক নিৰ্মাণ কৰিছিল বিশ্ববিখ্যাত স্থপতিবিদ এলভাৰ আলটোৱে। স্থাপত্য শিল্পকলাৰ পথ প্ৰদৰ্শক হেনৰি ভেন্‌ডি ভেলদিৰ নামত ইয়াৰ নাম ৰখা হৈছিল 'হেন্‌ৰি ভেন্‌ড়ি ভেলদি : ৱেক বান থিয়েটাৰ'। এই থিয়েটাৰ গৃহটিৰ বিশেষত্ব হ'ল, ই কাঠশিল্পৰ চূড়ান্ত নিদৰ্শন স্বৰূপ। থিয়েটাৰ গৃহটোৰ বাহিৰৰ চালখনৰ উচ্চতা প্ৰতিভাগতে বেলেগ বেলেগ। একে সমভূমিৰ ওপৰত মুক্ত আকাশৰ বিপৰীতে টৌ খেলোৱা চালখনেই এই থিয়েটাৰ গৃহৰ বিশেষত্ব। অকল জ্যাৰ্মানীতেই নহয় সমগ্ৰ পৃথিৱীতে ৱেকবান থিয়েটাৰ-গৃহৰ এটা বিশেষ মৰ্যাদা আছে। সংস্কৃতিৰ পণ্যৰে জুখিব খোজা আমাৰ দেশৰ শাসকৰ বাবে থিয়েটাৰ এতিয়াও এক অদৰকাৰী কাম। গতিকে আধুনিক নাট্যমঞ্চৰ প্ৰয়োজনেই বা ক'ত !!

৪। আমাৰ নাটঘৰ নাই

এবছৰমানৰ আগতে গুৱাহাটীৰ আগশাৰীৰ নাট্যদল 'কথা'ই এখনি মুকলি আলোচনা পাতিছিল। বিষয় — 'আমাৰ নাটঘৰ নাই'। সেই আলোচনাত অসমৰ ভালেসংখ্যক নিষ্ঠাবান নাট্যকৰ্মীয়ে অংশগ্ৰহণ কৰিছিল। প্ৰায়সকলৰে মুখত উচ্চাৰিত হৈছিল নাট মঞ্চস্থৰ বাবে নাট্যশালাৰ অভাৱৰ কথা। যি সময়ত গুৱাহাটীৰ ৰবীন্দ্ৰ ভৱনৰ মঞ্চখনেই ৰাজ্যখনৰ সংস্কৃতিৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ আছিল সেই সময়তে মঞ্চখনৰ

আধুনিকীকৰণৰ নামত তাৰ ভাড়া দৈনিক ১০,০০০ হেজাৰ টকাৰো অধিক কৰা হ'ল। মাছখোৱাৰ সাংস্কৃতিক প্ৰকল্পৰ ভাড়া দৈনিক ১৫,০০০ হেজাৰ টকাৰো অধিক। জিলা পুথিভঁৰালসমূহৰ মঞ্চসমূহৰ ভাড়া – পোহৰ, শব্দ, আদিৰ ব্যৱস্থা নথকাকৈয়ে হয় দৈনিক ২ হেজাৰ টকা। আধুনিক ৰংগমঞ্চ বুলি যিকেইখন মঞ্চ পুনৰ নিৰ্মাণ কৰা হ'ল তাৰো ভাড়া হাজাৰৰ ঘৰত। এনে অৱস্থাত নিয়মিত নাট্য নিবেদন কিদৰে সম্ভৱ ? যিসকল নিয়মীয়া নাট্যকৰ্মীৰ নিৰৱচ্ছিন্ন প্ৰচেষ্টাত আধুনিক অসমীয়া নাট্য আন্দোলনে গা কৰি উঠিছে, যিসকলে দিনক ৰাতি কৰি কঠোৰ পৰিশ্ৰম কৰি ন-ন চিন্তাৰে, নতুন আংগিকেৰে ভিন্ন ৰুচিৰ নাটক প্ৰদৰ্শন কৰিছে, মুষ্টিমেয় এই চাম সাংস্কৃতিক-কৰ্মীৰ চৰ্চাৰ পথ ৰুদ্ধ কৰাৰ বাবে চৰকাৰৰ এইয়া পৰিকল্পিত ষড়যন্ত্ৰ নহয়নে ? এনে আগ্ৰাসনত বেদনাক্লিষ্ট হৈ প্ৰখ্যাত নাট্যকৰ্মী ৰবিজিতা গগৈয়ে এই আলোচনাৰ মঞ্চতে চকুলো টুকিছিল। নাট্যঘৰ নহ'লে আমি নাটক কৰিম কেনেকৈ ? নাটক নকৰিলে জীয়াই থাকিম কেনেকৈ ? ৰবিজিতাৰ চকুলোৱে আমাৰ হৃদয় কঁপাবনে ? এই প্ৰেক্ষাপটত অসমৰ গহীন ৰুচিৰ নাট্যধাৰাৰ পথ অলপ হ'লেও যে ৰুদ্ধ হৈছে সেইয়া নিশ্চিত। আধুনিক-কৰণৰ নামত মহানগৰসমূহত বৃহৎ বৃহৎ অট্টালিকা নিৰ্মাণ হৈছে, যিটোক আমি 'ফ্লেট কালচাৰ' (Flat Culture) নাম দিছো। পিছে নিৰ্মাণ হোৱা নাই নাট্যঘৰ। ফ্লেট কালচাৰ অৰ্থনৈতিক সমৃদ্ধিৰ নমুনা। পিছে মগজুৰ সমৃদ্ধি নহ'লে দেহা টনকিয়াল নহ'ব আৰু ক্ৰমান্বয়ে গোটেই জাতিটো ৰোগগ্ৰস্ত হ'ব। এই প্ৰেক্ষাপটত মহান মনীষীয়ে কৈ যোৱা A Nation is known by its Theatre – এই আপ্ত বাক্যশাৰী হৃদয়ংগম কৰিবৰ হ'ল।

(বিঃ দ্ৰঃ- প্ৰবন্ধটিত অসমত ৰংগমঞ্চৰ বিকাশৰ প্ৰাৰম্ভিক অৱস্থাৰ পৰা বৰ্তমানৰ অৱস্থালৈকে এক সংক্ষিপ্ত আলোচনাহে কৰা হৈছে। ইয়াত যেন পাঠক সমাজে পূৰ্ণতা দাবী নকৰে। অসমৰ যিসকল বৰেণ্য লোকৰ প্ৰচেষ্টাত গাঁৱে-ভূঞে, চহৰে-নগৰে ৰংগমঞ্চ প্ৰতিষ্ঠা হৈ অসমীয়া নাটকক আজিৰ অৱস্থাত উপনীত কৰালে সেই সকলোৰে নাম প্ৰবন্ধটিত উল্লেখ কৰা হোৱা নাই। অৱশ্যে সেইয়া আমাৰ সীমিত অধ্যয়নেৰে সম্ভৱো নহয়। ইয়াৰ বাবে পাঠক সমাজৰ ওচৰত মাৰ্জনা বিচাৰিলো। প্ৰবন্ধটি প্ৰস্তুত কৰোঁতে বিভিন্ন গ্ৰন্থৰ সহায় লোৱা হৈছে।)

* * *

ৰংগমঞ্চৰ নেপথ্য

ভূপেন গোস্বামী

নাটকৰ জন্ম কত, কেতিয়া, কি পৰিস্থিতিত হৈছিল আৰু কেনেভাৱে সমগ্ৰ বিশ্বকে সাৱটি লৈ নাটকে পৰিপুষ্টি লাভ কৰিছিল এই সম্পৰ্কে নানা মুনিৰ নানা মত হ'লেও এটা কথা কিন্তু সকলোৱে স্বীকাৰ কৰি লৈছে যে, মানুহৰ জন্মৰ বহু হাজাৰ বছৰ পিছত ক্ৰমবৰ্ধমান গতিত শৰীৰৰ ভাৰসাম্যৰ তুলনাত মগজুৰ ভাৰ বৃদ্ধি হৈ অহা প্ৰক্ৰিয়াটোৱে অনবৰতে খোচাবিন্ধা কৰিবলৈ ধৰিলে। মগজুৰ এনে খোচাবিন্ধা কৰা জুলুমৰ জঠৰতে জন্ম পালে ৰাজনীতি, অৰ্থনীতি, সমাজনীতিৰ। ৰাজনীতি, সমাজনীতি, অৰ্থনীতিৰ উমৈহতীয়া কৰ্ষণত প্ৰসৱ হ'ল সভ্যতাৰ, প্ৰগতিৰ। এই দ্ৰুত প্ৰগতিয়ে কালক্ৰমত মানুহৰ জীৱনলৈ কঢ়িয়াই আনিলে হাঁহি-কান্দোন, বিষাদ-বেদনা, ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ সুমধুৰ সমাহাৰ। মানুহৰ এই মানসিক প্ৰক্ৰিয়াবোৰক জীৱন্ত ৰূপত উপস্থাপন কৰিবলৈ মানৱিক, জাগতিক চেতনাবোৰক একীভূত কৰি এক সত্য, সুন্দৰৰ ৰূপ দি সৰ্বস্তৰৰ মানুহক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব পৰাকৈ আৰু অৱে পৰাই জীৱনৰ সোৱাদ ল'ব পৰাকৈ সৃষ্টি হ'ল এক অপূৰ্ব কাব্যৰ – নাটক। নাটকত ব্যৱহাৰ, উপস্থাপনৰ প্ৰশ্নৰ সঘন ঘৰ্ষণে সৃষ্টি কৰিলে নাটঘৰৰ – মঞ্চৰ।

কোনো তাৎক্ষণিক কাৰণত ৰংগমঞ্চৰ সৃষ্টি হোৱা নাছিল। বহু সম্পৰীক্ষা, বিৱৰ্তনৰ মাজেৰে পাৰ হৈ আহি ৰংগমঞ্চই আজিৰ এই অৱস্থাপ্ৰাপ্ত হৈছে। ৰংগমঞ্চ সৃষ্টিৰ ইতিহাস অতি প্ৰাচীন ইতিহাস। সকলো দেশৰে ৰংগমঞ্চৰ এক সুদীৰ্ঘ পৰিক্ৰমা আছে। ভাৰতবৰ্ষৰ ৰংগমঞ্চৰ ব্যাকৰণ-শাস্ত্ৰ প্ৰণেতা মহামুনি ভৰত বুলি কোৱা হয়। এইগৰাকী মহাজ্ঞানীয়ে ৰচনা কৰি যোৱা নাট্য-ব্যাকৰণ ***ভৰত নাট্যশাস্ত্ৰ*** নামে পৰিচিত। শাস্ত্ৰ শব্দৰ আভিধানিক অৰ্থ হ'ল ধৰ্মৰ নীতি-নিয়ম, বিধি-নিষেধ থকা গ্ৰন্থ। মহামুনি ভৰত সৃষ্ট *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত নাটক এখন ৰংগমঞ্চত উপস্থাপন কৰিবলৈ যাওঁতে প্ৰয়োজন হোৱা সকলো দিশকে সামৰি নীতি নিৰ্দেশ দিয়া আছে। ৰংগমঞ্চ, প্ৰেক্ষাগৃহ, নেপথ্য-গৃহ, নিৰ্মাণৰ পৰা অভিনয়, নৃত্য, সংগীত, বাদ্য আদিৰ লগতে নৱৰসৰ সৃষ্টিকে ধৰি নাট্য উপস্থাপনত প্ৰয়োজনীয় সকলো উপাদানৰ বিশদ বিৱৰণ এই শাস্ত্ৰই আমাক নিৰ্দেশ কৰি আহিছে। এই লেখাত আমাৰ আলোচ্য বিষয় হৈছে ৰংগমঞ্চৰ নেপথ্য।

মহামুনি ভৰত কৃত *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত ৰংগমঞ্চৰ *নেপথ্য-গৃহৰ* উল্লেখ এনে ধৰণে

দিয়া হৈছে, –"*নেপথ্য গৃহকং চৈবততঃ কাৰ্য্য* .... " অৰ্থাৎ ইয়াৰ পিছত নেপথ্য গৃহ নিৰ্মাণ কৰিব লাগে। ইয়াৰ পৰা (নেপথ্য গৃহ) ৰংগপীঠলৈ যোৱাৰ বাবে এটা বাট ৰাখিব লাগে। জন প্ৰবেশৰ অভিমুখে থাকিব এটা পথ আৰু মঞ্চলৈ যোৱাৰ বাবে থাকিব অন্য এটা দ্বিতীয় পথ। ৰংগমঞ্চৰ দৰে এই নেপথ্য গৃহও আঠহাত দীঘল আৰু আঠহাত বহল হ'ব লাগিব। চতুৰস্ৰৰ দৰেই ইয়াৰ সমতল বেদিকা শোভিত কৰিব। বেদিকাৰ এদাঁতিয়ে আগত লিখা পৰিমাণৰ চাৰিটা স্তম্ভ দি মঞ্চৰ নিচিনাকৈ দীঘল মত্তবাৰণী (বাৰাণ্ডা) নিৰ্মাণ কৰিব লাগিব। (**ভৰত *নাট্যশাস্ত্ৰ***)

ওপৰৰ উদ্ধৃতিটোৱে প্ৰতীয়মান কৰে যে, ৰংগমঞ্চৰ জন্মৰ লগে লগে নেপথ্যৰ ধাৰণাটোও আহি পৰিছে। নাটক উপস্থাপনত এই নেপথ্য শব্দটোৱে যে এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আহিছে তাক নিশ্চয় প্ৰতিগৰাকী নাট্যকৰ্মীয়ে গভীৰভাৱে উপলব্ধি কৰে, আৰু নাটক উপস্থাপনত সফলতা-বিফলতাৰ সিংহভাগ যে নেপথ্য গৃহ আৰু ইয়াৰ কৰ্মীসকলৰ দায়িত্বত থাকে এই কথাও নিশ্চয় নাটকৰ ব্যৱহাৰিক দিশত জড়িত কৰ্মীয়ে অন্তৰেৰে অনুভৱ কৰে।

মঞ্চত নাটক এখন উপস্থাপনৰ চিন্তা মনলৈ অহাৰ লগে লগে প্ৰয়োজন [illegible] এখন সুন্দৰ নিটোল নাটকৰ – যিখনত থাকিব মনোৰঞ্জনৰ লগে লগে সমাজ সচেতনতাৰ উপাদান। মানৱ জীৱনৰ কোনো এটি ঘটনাক আশ্ৰয় কৰি কল্পনাৰ ৰং বোলাই মানসপটত অংকন কৰা চিত্ৰখনৰ লিখিত ৰূপেই হ'ল নাটক আৰু এই নাটক সৃষ্টিৰ নেপথ্যত আমি পালো এগৰাকী নাট্যকাৰক। নাটক মূল্যায়নৰ প্ৰধান ক্ষেত্ৰ হ'ল থিয়েটাৰ, ৰংগমঞ্চ। মঞ্চত নাটক এখন উপস্থাপন কৰাৰ কথা চিন্তা কৰাৰ লগে লগে আহি পৰিল এটা সংগঠনৰ কথা, এগৰাকী নাট পৰিচালকৰ লগতে অভিনেতা-অভিনেত্ৰী প্ৰমুখ্যে কলা-কুশলীসকলৰ। নাট্যকলাই সকলো শিল্প-কলাকে সামৰি লৈ এক স্বতন্ত্ৰ কলাত পৰিণত হৈছে। থিয়েটাৰ হ'ল যৌথ শিল্প-কৰ্ম। বহুজনৰ সমবেত চেষ্টাৰ ফলশ্ৰুতিয়েই নাট্য উপস্থাপনা। একক প্ৰচেষ্টাৰে অন্য কোনো শিল্প সম্পন্ন হ'লেও নাট্যশিল্প কেতিয়াও সম্ভৱ নহয়। থিয়েটাৰ বা নাট উপস্থাপনা বুলিলে আজি আৰু কেৱল অভিনয়-ক্ৰিয়াকে নুবুজায়। ইয়াৰ লগত গভীৰভাৱে সংপৃক্ত আংগিক-উপাদানসমূহৰ কথাও বুজায়। গতিকে এই আংগিক-উপাদান, শিল্পসমূহৰ প্ৰয়োগকৰ্তাৰ উপস্থিতি আৰু সহযোগিতাতহে মঞ্চত উপস্থাপন কৰা নাট্য-ক্ৰিয়াক সফলতাৰে দৰ্শকৰ ওচৰলৈ লৈ যোৱাটো সম্ভৱপৰ হয়।

বহুজন সংগঠিত হৈ নাট্যকলা সৃষ্টি কৰাৰ লগে লগে এগৰাকী সংগঠকৰ কথাও আমাৰ মনলৈ আহে। অভিনেতা-অভিনেত্ৰী, কলা-কুশলীৰ দৰে নাট্য উপস্থাপনাত

সমানে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে সংগঠকগৰাকীয়ে। নাট্য সংগঠক এগৰাকী নিজে অভিনেতা বা গায়ক-বাদক নহ'বও পাৰে, কিন্তু তেওঁৰ হৃদয়ত থকা সুকুমাৰ কলা সৃষ্টিৰ অগিদাত এখন নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈ প্ৰয়োজনীয় সকলো সাংগঠনিক দিশ, আৰ্থিক চিন্তা, এনেকি শিল্পী, কলা-কুশলীৰ মাজত সঘনাই ঘটা মত-বিৰোধৰ কথালৈকে এই সংগঠকগৰাকীয়ে দায়িত্ব ল'ব লগা হয়। নাট্যদলৰ কৰ্মীসকলক সততে উৎসাহিত কৰি যিকোনো সমস্যাকে নিজে আগবাঢ়ি আহি সমাধান কৰিবলৈ যত্ন কৰা সংগঠক আমাৰ অপেছাদাৰী নাট্যদলবোৰৰ বাবে অপৰিহাৰ্য অংগ। একো একোটা নাট্যদলৰ নেপথ্যত এনে লোকৰ অৱদান কিন্তু উলাই কৰিব নোৱাৰা বিধৰ। এওঁলোকৰ উৎসাহ-উদ্দীপনা, সাংগঠনিক পটুতাই সমস্যাজৰ্জৰ অপেছাদাৰী নাট্যদলৰ জীৱন-ৰেখা হয়। লোক-চকুৰ আঁৰত থাকি নাট্যকৰ্মীসকলক সৰ্বতোপ্ৰকাৰৰ সহায় আগবঢ়াই নাট্য-চৰ্চাক উজ্জীৱিত কৰি ৰাখিবলৈ কৰা এনে নিষ্ঠাবান সংগঠকৰ অৱদানে আমাৰ নাট্য আন্দোলনত সময়ে সময়ে নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰিবলৈ সক্ষম হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, ত্ৰিছৰ দশকৰ আমাৰ ৰাজ্যখনৰ নাট্য-চৰ্চাৰ কথাকে ধৰোঁ – অভিনয়াচাৰ্য ব্ৰজনাথ শৰ্মাৰ অসমীয়া নাট্য আন্দোলনলৈ আগবঢ়োৱা মহত্তম অৱদান মঞ্চত সহ অভিনয়ৰ প্ৰৱৰ্তনৰ আঁৰত নগাঁৱৰ বিপিন বৰুৱাৰ উৎসাহ, সাংগঠনিক কুশলতা আৰু ডুমডুমা মঞ্চৰ সংগঠকসকলৰ দুঃসাহসৰ গুণতহে তেনে যুগান্তকাৰী ঘটনা সম্ভৱ হৈছিল। সেই ঘটনাতে অনুপ্ৰাণিত আৰু আকৰ্ষিত হৈ ডিব্ৰুগড়ৰ অপেছাদাৰী নাট্য-চৰ্চাৰ সুদক্ষ সংগঠক সিংহপুৰুষ ৰাধাগোবিন্দ বৰুৱা, ৰোহিণী কুমাৰ বৰুৱা আৰু জীৱনৰাম ফুকনে নাট্য-চৰ্চাত সহ-অভিনয় সংযোজন কৰিবলৈ সাহস কৰিছিল। পিছলৈ অসমৰ অপেছাদাৰী নাট্য-চৰ্চাত এই শিখা বিয়পি পৰি এটি নতুন দিশৰ উন্মোচন সম্ভৱ কৰি তুলিছিল।

প্ৰয়োজন সাপেক্ষে সংগঠকে কেতিয়াবা কেতিয়াবা অভিনয় বা নাটপৰিচালনাৰ গুৰু দায়িত্বও বহন কৰা দেখা যায়। ধৈৰ্য্যশীল, নিষ্ঠাবান, ত্যাগী সংগঠক থাকিলেহে সংগঠনৰ জীৱন কাল দীৰ্ঘদিনীয়া হয় আৰু সংগঠন বৰ্তি থাকিলেহে নাটকে প্ৰাণৱন্ত হৈ লক্ষ্য স্থানলৈ চাপলি মেলিব।

নাট্য সংগঠকৰ পিছতে নেপথ্যত থকা নাট্য-চৰ্চাৰ আইন এগৰাকী দায়িত্বশীল ব্যক্তি হ'ল নাট পৰিচালক। নাট্যকাৰৰ সৃষ্টিশীল প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰা শব্দ-সংলাপ আৰু কাহিনীক অভিনেতা-অভিনেত্ৰী, কলা-কুশলীৰ সহযোগেৰে বাস্তৱত ৰূপ দি জীৱন্ত কৰি দৰ্শকৰ ওচৰলৈ কঢ়িয়াই নিয়াৰ পৱিত্ৰ কৰ্তব্য পালন কৰে পৰিচালকে। আমাৰ ভাৰতীয় নাট্য-চৰ্চাৰ প্ৰথম গৰাকী নাট পৰিচালক আছিল নাট্যাচাৰ্য ভৰত মুনি।

দেৱাসুৰ যুদ্ধ নাটৰ পাত্ৰ-পাত্ৰী নিৰ্বাচনকে আদি কৰি অভিনয়ৰ শিক্ষা দি তেওঁ এই নাট উপস্থাপন কৰাৰ উল্লেখ পোৱা যায়। তেওঁৰ মতে, পৰিচালক (প্ৰযোজক) সাৰ্বভৌম পণ্ডিত, কলাবিদ আৰু অভিনয় পাৰদৰ্শী হ'ব লাগিব, অন্যথা ই সাৰ্থক কলা সৃষ্টি বুলি স্বীকৃত নহ'ব। নাটক পৰিচালনা প্ৰাচীন ভাৰতীয় পদ্ধতিত কোনো দিনে সহজ কাৰ্য বুলি চিহ্নিত হোৱা নাছিল আৰু আজিও সি এক জটিল বিষয় হিচাপে পৰিগণিত হৈ আছে। প্ৰযুক্তি বিদ্যাৰ নৱ নৱ উদ্ভাৱনৰ ফলত মানুহৰ মনত নতুন নতুন চেতনাৰ উন্মেষে নাটকক কৰি তুলিছে যুক্তি নিৰ্ভৰ শিল্প-কৰ্ম। এজন পৰিচালকে যেনেদৰে নাট্যতত্ত্ব মানি কাম কৰিব লাগিব তেনেদৰে সমানভাৱে প্ৰয়োগ বিজ্ঞানৰ সকলো কথা খৰচি মাৰি জানিব লাগিব; লগতে নন্দনতত্ত্বৰ বিষয়টিও তেওঁ সকলো সময়তে হৃদয়ত ধাৰণ কৰি ৰাখিব লাগিব।

অতীতৰ নাট্য-চৰ্চাত পৰিচালক বুলি এক স্বতন্ত্ৰ সত্তা চিহ্নিত হোৱা নাছিল। নাট্যকাৰে নিজেই কোনোমতে কেইজনমান অভিনেতা-অভিনেত্ৰীক লৈ মঞ্চত নাটকখন উপস্থাপন কৰিছিল। ছফোক্লিচৰ পৰা বাৰ্নাৰ্ড শ্ব'ৰ সময়লৈকে এনেভাৱে চলি থকাৰ তথ্য পোৱা যায়। ইয়াৰ ভিতৰতে মঞ্চসজ্জাৰ দায়িত্বত থকা ব্যক্তি আৰু নাট্যকাৰ দুয়ো সম্মিলিতভাৱে নাট উপস্থাপন কৰিছিল। ছেক্সপীয়েৰৰ সময়ত তেওঁ নিজে মুখ্য অভিনেতা গৰাকীৰ লগত লগ হৈ নাট পৰিচালনা কৰাৰ দায়িত্ব সামৰিছিল। সেই সময়ছোৱাত নাট্য কোম্পানীৰ উৰ্ধ্বতম বিষয়া গৰাকীয়েও এই পৰিচালনাৰ কামখিনি কৰিছিল। উনবিংশ শতাব্দীত আখৰা আৰু অভিনয় শিক্ষাৰ মূল দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰিছিল প্ৰম্পটাৰে (স্মাৰক)। সেই সময়ত প্ৰম্পটাৰজনা আছিল একেধাৰে নাট্য নিয়ন্ত্ৰক আৰু মঞ্চ ব্যৱস্থাপক। নাটকৰ পাণ্ডুলিপিত নাট্যকাৰে দিয়া নিৰ্দেশনাকে মূল ভেটি হিচাপে লৈ প্ৰম্পটাৰে সংলাপ ব্যৱহাৰ, প্ৰৱেশ-প্ৰস্থান, অংগ সঞ্চালনা, দৃশ্যান্তৰ আদি নিৰ্দেশ কৰি নাটক এখন উপস্থাপন কৰিছিল।

এই ধৰণৰ ধাৰণা আমাৰ ৰাজ্যতো অতীজতে চলিছিল। বাণ থিয়েটাৰ, ডিব্ৰুগড আৰ্টিপ্ৰেয়াৰ্চ চোচাইটি, শিৱসাগৰ নাট্য মন্দিৰ, কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰ আদিত তাহানিতে নাট উপস্থাপনত এনে ধৰণৰ নাট পৰিচালনাৰ কথা প্ৰবীণসকলৰ মুখত শুনা যায়। কামৰূপ অঞ্চলৰ যাত্ৰাপাৰ্টীত কিন্তু এগৰাকী নাট্য নিৰ্দেশকৰ উল্লেখ পোৱা যায়। ওস্তাদ, মাষ্টৰ, মেনেজাৰ, গুৰুজী আদি অভিধাৰে তেনে ব্যক্তিক সম্বোধন কৰা হৈছিল। ওস্তাদ ব্ৰজনাথ শৰ্মা, ওস্তাদ উদয় ভাগৱতী, গুৰুজী যোগেন শৰ্মা আদিৰ নাম আজিও আমাৰ নাট্য ইতিহাসে কঢ়িয়াই আনিছে।

বৰ্তমান পশ্চিমৰ দেশসমূহত নাট্য-চৰ্চা সম্পূৰ্ণ বিজ্ঞানসন্মতভাৱে কৰ্ম বিভাজিত

হৈছে। নাট পৰিচালকক স্বতন্ত্ৰ সত্তা হিচাপে মৰ্যাদা দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে। সম্পূৰ্ণ পেছাদাৰী পৰিচালকৰ সৃষ্টি হৈছে। আমাৰ ইয়াতো ক্ৰমান্বয়ে ভ্ৰাম্যমাণ নাট্যদলসমূহৰ নাট্যচৰ্চাত তেনে এটা পৰিৱেশ গঢ় লৈ উঠা দেখা গৈছে। অপেছাদাৰী নাট্যচৰ্চাত পৰিচালনাত নিয়োজিত ব্যক্তিয়ে সাংগঠনিক চিন্তা, আৰ্থিক চিন্তা আদি কৰি চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিও নাট্যচৰ্চা কৰাৰ পৰিৱেশেই বাহাল আছে। ৰামচৰণ ঠাকুৰ বিৰচিত চৰিত পুথি মতে ১৪৬৮ত মহানাট্যকাৰ মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে *চিহ্নযাত্ৰা* নাটকেৰে আমাৰ জাতিটোৰ প্ৰথমখন নাটকৰ শুভাৰম্ভ কৰিছিল। *চিহ্নযাত্ৰাত* মহাপুৰুষজনাই দৃশ্যপট অংকনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি, গান বাজনা, নিৰ্দেশনা, পোহৰ পৰিকল্পনা আদি কৰি উপস্থাপনৰ সমূদায় দায়িত্ব লোৱাৰ উপৰিও মুখ্য ভাৱত অৱতীৰ্ণ হোৱাৰ উল্লেখ আছে।

বৰ্তমান সময়ছোৱাত আমাৰ ৰাজ্যখনত পেছাদাৰী আৰু অপেছাদাৰী নাট্যচৰ্চাৰ মাজখিনিতে সৃষ্টি হোৱা 'ৰেপাৰ্টৰী' নামৰ এক শ্ৰেণীৰ নাট্য সংগঠনে গা কৰি উঠিছে। দিল্লীৰ ৰাষ্ট্ৰীয় বিদ্যালয়ৰ পৰা নাট বিভাগত স্নাতক হৈ অহা কেইবাগৰাকীও প্ৰতিভাৱান নাট্যকৰ্মীয়ে নাট্য-চৰ্চাকে জীৱনৰ ব্ৰত হিচাপে লৈ ৰাজ্যখনৰ একাংশ নাট্যকৰ্মীৰ সহযোগত এই 'ৰেপাৰ্টৰী'সমূহৰ জন্ম দিছে। সুস্থ নাট্যচিন্তা, জীৱন আৰু নাট্যচৰ্চা আদি নান্দনিক দিশসমূহৰ লগতে নাটক উপস্থাপনৰ বাবে কৰা প্ৰয়াস এই 'ৰেপাৰ্টৰী'সমূহৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। অনেক দায়-দায়িত্ব বহন কৰিও ৰেপাৰ্টৰীৰ পৰিচালক গৰাকীয়ে সৃষ্টিক্ষম, সৃজনশীল, শিল্পীৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি প্ৰতিটো প্ৰযোজনাকে দৃষ্টিনন্দন কৰাৰ লগতে সমগ্ৰ প্ৰযোজনাটিৰ প্ৰতিটো দিশত নিজৰ সৃষ্টিৰ ছাপ দৰ্শকে অনুভৱ কৰিব পৰাকৈ নাটক উপস্থাপন কৰে।

মঞ্চত নাটক এখন উপস্থাপন কৰিবলৈ লওঁতে নাট্য সংগঠক, নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালকৰ পিছতে আনুষংগিক কেইবাটাও বিষয় আহি পৰে। নাটকৰ ঘটনা, চৰিত্ৰ উপস্থাপনৰ পৰিস্থিতি আৰু পৰিৱেশৰ লগত সংগতি ৰাখি তাৰ আচাৰ-আচৰণ, ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া কৰাৰ বাবে দৃশ্যসজ্জাৰ প্ৰয়োজন। অভিনয়ক দৰ্শকৰ দৃষ্টিগোচৰ কৰি তোলাৰ লগতে চৰিত্ৰৰ মানসিক দিশ প্ৰকাশ কৰাৰ বাবে পোহৰ সংযোজন, পৰিৱেশ, ভাবাবেগ ইত্যাদিক গভীৰ কৰি তোলাৰ বাবে সংগীত-ধ্বনি, চৰিত্ৰৰ অনুৰূপ ৰূপ ধাৰণৰ বাবে অংগসজ্জা-বেশভূষা আদি ৰংগমঞ্চৰ নেপথ্যৰ কৰ্ম-কাণ্ডৰ কথা দৰ্শকৰ দৃষ্টিৰ আঁৰত থাকি যায়। অথচ, সক্ৰিয় নাট্যকৰ্মীয়ে এইবোৰ অৱহেলা কৰিব নোৱাৰে কাৰণ, এইবোৰ নাট্য উপস্থাপনত দেহৰ লগত থকা ছাঁটোৰ দৰে।

আজিৰ আমাৰ অপেছাদাৰী নাট্য-চৰ্চা চলি আছে চহৰ অঞ্চলৰ জিলা

পুথিভঁৰালৰ লগত সংলগ্ন প্ৰেক্ষাগৃহত অথবা সেই অঞ্চলত যদি পূৰ্বতে প্ৰতিষ্ঠিত প্ৰাচীন মঞ্চ আছে সেই মঞ্চত। গাঁও অঞ্চলৰ নাট্যকৰ্মীখিনিয়ে কিছু বছৰ আগলৈকে তক্তাপোচ কঢ়িয়াই দিনটো পৰিশ্ৰম কৰি মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি ৰাতি নাট মঞ্চস্থ কৰাৰ ব্যৱস্থাৰে আমাৰ নাট্য-চৰ্চা বৰ্তি আছে। গতিকে মঞ্চ নিৰ্দেশকৰ দায়িত্বও অপেছাদাৰী মঞ্চৰ নাট নিৰ্দেশকে অইন শিল্পীৰ সহযোগত নিজেই ল'ব লগা হয়। তথাপিও এগৰাকী শিল্পীক মঞ্চসজ্জাৰ দায়িত্ব দি প্ৰয়োজনীয় দৃশ্যসজ্জা কৰা বৰ্তমান দেখা গৈছে। পূৰ্বতে প্ৰতিষ্ঠিত প্ৰাচীন ৰংগমঞ্চসমূহত চিত্ৰপটৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। প্ৰথমতে কলিকতাৰ শিল্পীৰ দ্বাৰা আৰু পিছলৈ স্থানীয় শিল্পীৰ হতুৱাই দৃশ্যপট অঁকাই দৃশ্য অনুসৰি সেইবোৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। *চিহ্নযাত্ৰা*ত গুৰুজনাই নিজেই সাত-বৈকুণ্ঠৰ দৃশ্যপট অংকন কৰাৰ উল্লেখ আছে।

বৰ্তমান ৰেপাৰ্টৰীবোৰত এজন মঞ্চনিৰ্দেশক বা মঞ্চস্থাপত্যৰ প্ৰয়োগকৰ্তা নিয়োগ কৰা হয়। ভ্ৰাম্যমাণৰ মঞ্চত কিন্তু এগৰাকী প্ৰফেচনেল নিৰ্দেশক থাকে। তেওঁৰ নিৰ্দেশত কেইগৰাকীমান কৰ্মীয়ে (বেতনভোগী) বছৰটো নিৰ্দেশকে অংকন কৰা দৃশ্যসজ্জাৰ চিত্ৰ মতে নাটক চলি থকা সময়ত দৃশ্যসজ্জা পৰিৱৰ্তন কৰে।

আধুনিক নাট্যচৰ্চাত মঞ্চ পৰিকল্পনা এক জটিল বিষয়। ব্যয়বহুলতা, অত্যাধিক সময় খৰচ বোধ, সৃজনীশক্তিৰ উন্মেষ আদি দিশলৈ লক্ষ্য কৰি অপেছাদাৰী নাট্য-চৰ্চাত মঞ্চসজ্জা বেছিভাগ সময়ত প্ৰতীকী ব্যৱহাৰেৰে কৰা হয়। প্ৰতীকী মঞ্চসজ্জা আৰু জটিল। মঞ্চ-স্থপতি আৰু নাট পৰিচালকৰ বিশদ আলোচনাইহে দৃশ্যসজ্জাৰ সফল ৰূপায়ণ সম্ভৱ কৰি তোলে। নাট্য নিৰ্দেশক আৰু মঞ্চ-স্থপতিয়ে উপলব্ধি কৰিব লগিব যে, অভিনয় আৰু দৰ্শকৰ মাজত প্ৰত্যক্ষ সেতু ৰচনা কৰে মঞ্চই। এই মঞ্চ উকা মঞ্চ নহয়; উপস্থাপনৰ বাবে সজ্জিত মঞ্চহে। এই মঞ্চসজ্জাই দৰ্শকৰ লগত সমগ্ৰ নাটকৰ নিগূঢ় আত্মীয়তা গঢ়ি তোলাৰ বাবে সমৰ্থ হ'ব লাগিব।

নাটকত সংগীতৰ এক বিশেষ ভূমিকাৰ কথা আজি আৰু ন-কৈ কোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই। নাট পৰিচালকে নাট উপস্থাপনৰ পদ্ধতি, নাটকৰ ভাব-ভাষাৰ লগত সমতা ৰক্ষা কৰি এক ধৰণৰ সংগীতৰ পৰিকল্পনা কৰে। সংগীত নিৰ্দেশকৰ লগত আলোচনা কৰি তাক বাস্তৱত ৰূপদান কৰে সংগীত শিল্পীয়ে। নাটকৰ দৃশ্যাৱলীৰ পৰিবেশ, নাটকীয় গুৰুত্ব বৃদ্ধি, সময় সূচনা, ৰস সৃষ্টি আদিত সংগীতৰ অপৰিসীম শক্তি আছে। নাট্য ঘটনাৰ দাবী অনুসাৰে কণ্ঠ সংগীত, যন্ত্ৰ সংগীতৰ ব্যৱহাৰ কৰি নাট পৰিচালক আৰু সংগীত পৰিচালকে দৰ্শক-শ্ৰোতাক নাটকৰ গভীৰতালৈ সোমাই যোৱাত সহায় কৰে। প্ৰয়োজন সাপেক্ষে আজিকালি টেপ ৰেকৰ্ডাৰ বা চি.ডি.ত আগতীয়াকৈ

সংগীত ৰেকৰ্ডিং কৰিও বজোৱাৰ সুবিধা হৈছে। ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰত কিন্তু সংগীতৰ ব্যৱহাৰ বাদ্যযন্ত্ৰী আৰু কণ্ঠশিল্পীৰ সহযোগত 'জীৱন্ত সংগীত' ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে। অৱশ্যে কোনো নিৰ্দিষ্ট 'চাউণ্ড এফেক্ট' টেপ ৰেকৰ্ডাৰ বা চি.ডি.-ৰ সহযোগতহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। অসমৰ পুৰণি ৰংগমঞ্চসমূহত এসময়ত অৰ্কেষ্ট্ৰা দল গঠন হোৱাৰ উল্লেখ আছে আৰু এই অৰ্কেষ্ট্ৰা দলে নাটকত সংগীতৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল বুলিও উল্লেখ আছে। 'বাণ থিয়েটাৰ'ত কলাগুৰু বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা আদিয়ে বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহযোগত অৰ্কেষ্ট্ৰা দল গঠন কৰি নাটকত সংগীতৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল।

প্ৰাচীন নাট্যচৰ্চা আৰু আধুনিক নাট্যচৰ্চাৰ মাজত এক ব্যৱহাৰিক পৰিৱৰ্তন হৈছে বিজ্ঞানৰ আৱিষ্কাৰ অনুভাষ (মাইক্ৰফোন) যন্ত্ৰ নাট্য উপস্থাপনাত ব্যৱহৃত হোৱাৰ লগে লগে। পূৰ্বৰ অভিনয়-শিল্পী সম্পূৰ্ণভাৱে কণ্ঠস্বৰ নিৰ্ভৰশীল আছিল। খোলা মঞ্চত অভিনয় কৰি তেওঁলোকে শেষ শাৰীৰ দৰ্শকৰ ওচৰলৈ সংলাপ প্ৰক্ষেপণ কৰিবলগীয়া হৈছিল। নিৰ্ভৰ কৰিবলগীয়া হৈছিল নিজৰ কণ্ঠস্বৰৰ ওপৰত। প্ৰতিজন শিল্পীয়ে কণ্ঠসাধনা কৰি উচ্চস্বৰত সংলাপ প্ৰক্ষেপণ কৰা সেই সময়ৰ এক চিৰাচৰিত ৰীতি আছিল। আজি কিন্তু প্ৰেক্ষাগৃহৰ শেষৰজন দৰ্শকক সংলাপ শুনাবলৈ কোনোজন অভিনেতাই শংকা নকৰে। সম্পূৰ্ণ স্বাভাৱিক স্বৰত কণ্ঠত অকণো কষ্ট নোপোৱাকৈ মাইক্ৰফোন ব্যৱহাৰ কৰি দৰ্শকৰ কৰ্ণগোচৰ কৰিব পৰা ব্যৱস্থা আজিৰ বিজ্ঞানে সৃষ্টি কৰিছে। লগে লগে নাট-পৰিচালকৰ বাবে দায়িত্ব আৰু বাঢ়ি গ'ল। কাৰণ বিজ্ঞান আৱিষ্কৃত যন্ত্ৰটিক সুচাৰু ৰূপে নিয়ন্ত্ৰণ কৰিবলৈ, তাৰ লগত অভিনেতা-অভিনেত্ৰীক সহ-অৱস্থান হোৱাৰ প্ৰশিক্ষণ দিবলৈ এগৰাকী পৈণত যন্ত্ৰীক নিয়োগ কৰিব লাগিব। এই যন্ত্ৰ আৱিষ্কাৰৰ লগে লগে নাটকত সংগীতৰ লগত আৰু এবিধ কলাৰ সংযোজন হ'ল। সেয়া হ'ল - শব্দ, চাউণ্ড-এফেক্ট। যথাৰ্থ শাব্দিক সংযোজনে নাট্যাভিনয়ত এটি বিশেষ মাত্ৰা প্ৰদান কৰে; প্ৰাণ-স্পন্দন দান কৰে, অনেক শূন্যতা পূৰণ কৰি অভিনয়ক কৰি তোলে নিটোল, পৰিপূৰ্ণ ।

নেপথ্যত থকা অথচ, নাট উপস্থাপনত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা থকা বিষয় এটা হ'ল - আলোক-সম্পাত। মঞ্চত দৃশ্য-সজ্জা, সংগীত নিৰ্দেশনা আৰু প্ৰয়োগ, শব্দ সংযোজনৰ দৰেই পোহৰ নিৰ্দেশনা আৰু প্ৰয়োগ কৰা শিল্পীকো এজন অভিনয় শিল্পী হিচাপে গণ্য কৰা উচিত। নাটকত অভিনয়-শিল্পীৰ অৱদান আথবাৰ প্ৰথমৰ পৰাই যেনেদৰে গুৰুত্বপূৰ্ণ বুলি ভবা হয়, নাট উপস্থাপনাৰ ক্ষেত্ৰত আলোক সম্পাতকো একে গুৰুত্বৰে ভবা উচিত। নাট্যচৰ্চাৰ ইতিহাসত প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ ইতিহাসৰ দৰে

আলোক-সম্পাতৰ ইতিহাসো অতি প্ৰাচীন আৰু সম্পৰীক্ষামূলক। উনবিংশ শতাব্দীৰ দ্বিতীয়াৰ্ধৰ পৰাই থিয়েটাৰত বৈদ্যুতিক পোহৰৰ ব্যৱহাৰ আৰম্ভ হয়। ইয়াৰ লগে লগে মঞ্চত আংগিকৰ অনেক পৰিৱৰ্তন ঘটে। ১৮৪৬ চনত পেৰিচৰ এক অপেৰাত প্ৰথম বৈদ্যুতিক পোহৰৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। পৰিকল্পিতভাৱে ফ্লাডলাইটৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয় ১৮৬০ চনত পেৰিচতেই। ১৮৭৪ চনত ডিউ জৰ্জে *জুলিয়াচ চিজাৰ* নাটকত গেচ-লাইটৰ লগত বৈদ্যুতিক পোহৰৰ সংমিশ্ৰণ কৰি দৰ্শকক অভিভূত কৰিছিল । অৱশ্যে নাটকত বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণেৰে আলোক-সম্পাত কাৰ্য সম্পাদন হওঁতে কিছু সময় লাগিছিল। প্ৰধানতঃ এডলফ আপ্পিয়াই (১৮৬২-১৯২৫) চিন্তা-চৰ্চা আৰু বিশ্লেষণেৰে নাটকত বৈদ্যুতিক পোহৰ ব্যৱহাৰ কৰি অন্য এক ষ্টাইল অনাত সফল হৈছিল।

আমাৰ নাট্যচৰ্চাত অতীজত পোহৰৰ ব্যৱস্থা আছিল – কোমোৰা কাঁটি লৈ তাত সৰিয়হ আৰু মিঠাতেল দি ডাঙৰ শলিতা জ্বলাই মঞ্চ আৰু চামিয়নাৰ খুটাত বান্ধি পোহৰ কৰি ৰখাৰ ব্যৱস্থা। আৰিয়া, ডলাচাকি, ভোটাচাকি, পিছলৈ পেট্ৰমাক্স আৰু আজি বৈদ্যুতিক স্পটলাইটৰ ব্যৱহাৰ আমাৰ নাট্যচৰ্চাত হ'বলৈ ধৰিলে। ৰামচৰণ ঠাকুৰ বিৰচিত চৰিত পুথি মতে –

> *"ধেমালি শেষ হ'লত নটুৱাই প্ৰবেশ কৰিবৰ পাল পৰিল। তাৰ আগতে ফটাকানি মেৰাই 'মহতা' জ্বলাই অগ্নিগড় কৰা হৈছিল। সভাখন দিন যেন পোহৰ হৈ জিলিকি উঠিল।"*

থিয়েটাৰত পোহৰৰ সাধাৰণ ব্যৱহাৰৰ বাহিৰেও নাটকৰ নাটকীয়তা অনাৰ ক্ষেত্ৰত পোহৰৰ ব্যঞ্জনা আৰু মূৰ্চনাই এক গুৰুত্বপূৰ্ণ অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰে। সংগতি, সমতা, সুষমতা, গুৰুত্ব আৰু ছন্দ আয়ত্ত কৰি পোহৰৰ পৰিকল্পকে নাট পৰিচালকৰ পৰিকল্পনাক নিজস্ব সৃষ্টিশীল চিন্তাৰে নাটকত প্ৰয়োগ কৰা আলোক-সম্পাতৰ দ্বাৰা নাটকৰ আবেগ আৰু পৰিবেশক বাংময় কৰি তোলে।

ৰংগমঞ্চৰ নেপথ্যত থকা অইন এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় হ'ল ৰূপসজ্জা (অংগসজ্জা + বেশভূষা)। মহামুনি ভৰত বিৰচিত *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত নাট্য-প্ৰয়োগৰ অন্যান্য আংগিকৰ সৈতে 'ৰূপসজ্জা' বিষয়টোৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে। *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত ৰূপসজ্জাৰ ৰঙৰ ব্যৱহাৰক 'অংগৰচনা' বুলি উল্লেখ কৰিছে। আংগিক, বাচিক, আহাৰ্য আৰু সাত্বিক – এই চাৰি অভিনয়ৰ ভিতৰত 'অংগৰচনা' আহাৰ্য অভিনয়ৰ অন্তৰ্ভূক্ত যদিও আংগিক অভিনয়ৰ লগতো ইয়াৰ গভীৰ সম্পৰ্ক আছে।

নাটকত চৰিত্ৰানুগ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত বৰ্ণ আৰু বেশভূষাৰ প্ৰয়োগ অতীজৰে পৰা চলি আহিছে। ভৰত মুনিৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ*ৰ ৰীতি মতে সেই সময়ৰ অংগৰচনাত ৰঙৰ

ব্যৱহাৰ আছিল ষ্টাইলাইজড্ । ইয়াক ঠিক বাস্তৱমুখী বুলি ক'ব পৰা নাযায়। যিবোৰ ৰঙৰ সহায়ত সেই যুগত অংগৰচনা কৰা হৈছিল সেইবোৰ আছিল দেশজ উদ্ভিদ (Indigeneous plant), প্ৰাণী দেহৰ চৰ্বি (Animal fat), খনিজ পদাৰ্থ (Minerals) আৰু প্ৰকৃতিৰ পৰা আহৰণ কৰা। আদিম আৰু প্ৰাচীন কালত কেৱল ভাৰতবৰ্ষতে নহয় পৃথিৱীৰ সৰ্বত্ৰতে ৰঞ্জক ৰঙ (Pigment) উল্লিখিত উৎসৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা হৈছিল। আধুনিক কালতো যি ৰাসায়নিক পদাৰ্থ (Chemical product)ৰ পৰা ৰঞ্জক ৰং প্ৰস্তুত কৰা হয় সেয়াও কিন্তু উল্লেখ কৰা তিনিবিধ উৎসৰ পৰাই সংগ্ৰহ কৰা হয়। অৱশ্যে আজিকালি বিশেষভাৱে শোধিত আৰু মাৰ্জিত কৰিহে ইয়াক ব্যৱহাৰৰ উপযোগী কৰা হয়। অংগ ৰচনা সম্পৰ্কে বিশ্ববিখ্যাত অভিনেতা-পৰিচালক কণষ্টান্‌টিন ষ্টানিশ্লাস্কিৰ এটি উক্তি মনলৈ আহিছে —

> *"Make up and costume have an enormous significance and constitute half of the success, even for the most brilliant and talented actor."*

আধুনিক নাট্য প্ৰযোজনাত ৰূপসজ্জা (অংগৰচনা আৰু বেশভূষা)ৰ গুৰুত্ব যথেষ্ট বৃদ্ধি পাইছে। বিভিন্ন ৰঙৰ সহায়ত নাট্যকাৰ-সৃষ্ট চৰিত্ৰক পৰিচালকৰ কল্পনাৰে সজাই-পৰাই দিয়াৰ ভাৰ ৰূপসজ্জাৰ দায়িত্বত থকা শিল্পীগৰাকীৰ। আজিকালি আমাৰ ৰাজ্যতো এই কলাটোৰ লগত জড়িত হ'বলৈ বহু সংখ্যক শিল্পী আগবাঢ়ি আহিছে। পেছাগতভাৱেও ইয়াৰ মূল্য আৰু গুৰুত্ব বাঢ়িছে। লগে লগে বাঢ়ি গৈছে দায়িত্ব। নাট্যকাৰ-সৃষ্ট চৰিত্ৰ এটাক পৰিচালকে আনি দিয়া ভাবমূৰ্তিৰ যথাযথ ৰূপদান কৰা, নাটকৰ ৰীতিৰ লগত সংগতি ৰাখি অংগসজ্জা কৰা, অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ দৈহিক গঠন আৰু নাট্য চৰিত্ৰৰ দৈহিক গঠন আৰু অভিব্যক্তিৰ লগত সামঞ্জস্য ৰক্ষা, শৈল্পিক সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ প্ৰতি লক্ষ ৰখা, আদি বিষয়ৰ ওপৰত ৰূপসজ্জা কৰা শিল্পী সৰ্বদা সচেষ্ট হ'ব লাগিব।

নাট উপস্থাপনৰ নেপথ্যৰ কৰ্ম হিচাপে আৰু এটি বিষয় উনুকিয়াব পাৰি। সেয়া হ'ল প্ৰচাৰ। আজি কেইদশক মানৰ আগলৈকে আমাৰ নাট্যাভিনয় আছিল উৎসৱমুখী; অৰ্থাৎ, দুৰ্গাপূজা, লক্ষ্মীপূজা আদিৰ লগত জড়িত। পূজা মণ্ডপত অসংখ্য লোকৰ ভীৰ হয়। সকলোৰে মুখে মুখে ৰাতি অভিনীত হ'ব লগা নাটকৰ প্ৰচাৰ চলি যায়। ৰাতি লোকে লোকাৰণ্য হয়। ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ প্ৰচাৰ আজিকালি বিভিন্ন প্ৰচাৰ মাধ্যমে কৰি দিয়ে। অতীজতে গাঁও অঞ্চলত ঢুলীয়া এজনে ঢোল বজাই ঘোষণা কৰা প্ৰথা এটা আছিল। বৰ্তমানৰ অপেছাদাৰী নাট্যচৰ্চাতো বেনাৰ আদি আদি

প্ৰচাৰ চলোৱা আৰম্ভ কৰা হৈছে। নাট্য সংগঠনে নাট পৰিচালকৰ সহযোগত নতুন নতুন উদ্ভাৱনী চিন্তাৰে কৰা কলাসন্মত প্ৰচাৰ চলাই নাট্যপ্ৰেমী-দৰ্শকক আকৰ্ষণ কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰিব লাগিব। আমাৰ ৰাজ্যখনৰ কোনোখন চহৰতে নাট্যচৰ্চা নিয়মিত কাৰ্যত পৰিণত হোৱা নাই। বছেৰেকত এখন বা দুখন নাট অভিনীত হোৱা ৰংগমঞ্চবোৰৰ কাষেৰে কোনোবা নাট্যপ্ৰেমী লোক পাৰ হৈ গ'লেও গম নোপোৱাকৈ বৈ যায়। এচাম নাট্যপ্ৰেমী দৰ্শক সৃষ্টি কৰিবলৈ নিয়মিত নাট্যচৰ্চাৰ দৰে প্ৰচাৰবো এক ফলপ্ৰসূ ভূমিকা নিশ্চয় আছে।

ৰংগমঞ্চৰ নেপথ্যত থকা অথচ, প্ৰত্যক্ষভাৱে নাট উপস্থাপনাৰ লগত জড়িত নথকা গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় এটা হ'ল নাট সমালোচনা। সকলো সৃষ্টিশীল কৰ্মই বিভিন্ন উপাদানেৰে নিৰ্মিত। এই নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়াত কোনোবিধ উপাদানৰ কম-বেছি তাৰতম্য ঘটাটো স্বাভাৱিক। কোনোলোকেই সম্পূৰ্ণ নিৰ্ভুল নহয়। নাট্যকাৰৰ নাট্য নিৰ্মাণৰ পিছত পৰিচালকৰ সহযোগত অভিনেতা-অভিনেত্ৰী, কলা-কুশলীৰ মাজেৰে নাটকে মঞ্চত পূৰ্ণতা লাভ কৰে। দৰ্শকে ৰসাস্বাদন কৰে। ৰসৰ সূক্ষ্ম তাৰতম্যৰ কথা সাধাৰণ দৰ্শকে অনুধাৱন কৰিব নোৱাৰে। সেয়ে সকলো ৰসৰ সম্যক জ্ঞান থকা ব্যক্তিৰ নাট্যকাৰ, পৰিচালক, কলা-কুশলী আৰু অভিনয়-শিল্পীৰ সফলতা-বিফলতাখিনিক আঙুলিয়াই দিয়াটো পবিত্ৰ কৰ্তব্য। সেই জ্ঞানী ব্যক্তিগৰাকীক আমি সমালোচক বুলি কওঁ। *চিহ্নযাত্ৰা* নাটকৰ পট অংকনৰ সময়ৰ কথা এটি চৰিত পুথিৰ পৰা উদ্ধৃতি দিয়াৰ লোভ হৈছে —

> *“ বৈকুণ্ঠৰ দৃশ্য পটখন শেষ হ'বলৈ অলপ মাথোন বাকী আছিল। সেই সময়তে শঙ্কৰৰ ঘৰত চন্দৰী বুঢ়ী আহি অত ওলাল। তাই জুপি জুপি চাই পটখনৰ খুঁত ধৰি ক'লে — 'ডেকাগিৰি। সকলো আঁকিলা, কিন্তু বৈকুণ্ঠৰ বটবৃক্ষ জোপা ক'ত ?' বুঢ়ীৰ কথা শুনি শঙ্কৰদেৱেও তবধ মানিলে। তেওঁ বটবৃক্ষজোপা দিবলৈ ঠাই বিচাৰি পোৱা নাই বুলি ক'লে। চন্দৰী বুঢ়ীয়েও 'এইখিনিতে নিদিয়া কিয় ?' বুলি দৃশ্যপটত ঠাই দেখুৱাই দিলে। শঙ্কৰ গুৰুৱে বুঢ়ীয়ে দেখুৱাই দিয়া ঠাইতে গছজোপা আঁকি পটখন সম্পূৰ্ণ কৰিলে।”*

প্ৰকৃত সমালোচনাই আনি দিয়ে নাটকৰ বিভিন্ন দিশৰ শুদ্ধতা। নিৰপেক্ষ, সৃষ্টিশীল, পথ-প্ৰদৰ্শনমূলক আৰু বিষয়বস্তু গভীৰভাৱে চুই যাব পৰা সমালোচনাই কলা-সংস্কৃতিক শুদ্ধ পথত ধাৱমান হোৱাত আৰিয়া প্ৰদৰ্শন কৰে, কলাকাৰৰ মগজুত চিন্তাৰ নতুন নতুন দিশৰ উন্মেষ ঘটায়।

উপসংহাৰ

ৰংগমঞ্চৰ নেপথ্য এক বিশাল আৰু ব্যাপক বিষয়। নিবন্ধৰ ঠেক পৰিসৰৰ মাজত ইয়াক আবদ্ধ কৰি ৰখা খুবেই কঠিন। আমি মাথোন থূলমূলকৈ সাধাৰণভাৱে ইয়াত উল্লেখ কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছো। ৰংগমঞ্চৰ নেপথ্যৰ সফলতাই নাট উপস্থাপৰ সফলতা নিৰূপণ কৰে। সৃষ্টিধৰ্মী নাট্য-আন্দোলনে এটা জাতিক প্ৰাণৱন্ত জাতি বুলি পৰিচিত কৰে, কিয়নো মানৱ প্ৰতিভাৰ মহত্তম সৃষ্টি হ'ল নাটক। চিন্তাৰ গতিয়ে আনি দিয়ে নাটকত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা। অতীজৰে পৰা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ বিজ্ঞানাগাৰৰ মাজেৰে পাৰ হৈ নাটকে কিন্তু জয়ধ্বজা উৰুৱাই আহিছে মানুহৰ – অমৃতৰ সন্তানৰ। শেষত কওঁ – থিয়েটাৰ এনে এবিধ জ্যোতিৰ্ময় শিল্পকলা, যি শিল্পকলাৰ পৰা উদ্ভূত জ্যোতিয়ে অন্ধকাৰৰ মাজতো দিশহাৰা মানুহক আৰিয়া ধৰি প্ৰকৃত পথ দেখুৱাই জীৱনক মহীয়ান কৰি তোলে। নৈৰাশ্য আৰু শোষণৰ পৰা মুক্তি দি আত্মপ্ৰত্যয়ী মৰ্যাদাবোধ গঢ়ি তোলাত এই থিয়েটাৰেই সহায়ৰ হাত আগবঢ়াই আহিছে। মানুহে নিজকে অতিক্ৰম কৰাত থিয়েটাৰেই সৰ্বদা পথৰ সন্ধান দি আহিছে।

* * *

অভিনয়-শিল্পীৰ ব্যক্তিত্ব, পৰ্যবেক্ষণ, কল্পনা আৰু অন্যান্য প্ৰয়োজনীয় গুণ

গুণাকৰ দেৱ গোস্বামী

মঞ্চত অভিনেতাৰ অস্ত্ৰ

অভিনয় ক্ষেত্ৰখনক যদি এখন যুদ্ধক্ষেত্ৰ বুলি ভবা হয়, তেনেহলে ইয়াত এজন পৰিচালকক যিদৰে সেনাধ্যক্ষ হিচাপে ধৰা হ'ব সেইদৰে অভিনেত্ৰ-অভিনেত্ৰীসকল হ'ব একো একোজন যুঁজাৰু সৈনিক। এতিয়া কথা হ'ল সেই যুদ্ধত জয়ী হ'বলৈ প্ৰয়োজন হ'ল অস্ত্ৰৰ -- অভিনেতাৰ অস্ত্ৰ। অৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে জীৱন-যুদ্ধত জয়ী হ'বলৈ প্ৰয়োজন হোৱা আহিলা আৰু অভিনয়-ক্ষেত্ৰত জয়ী হ'বলৈ প্ৰয়োজন হোৱা অস্ত্ৰৰ মাজত খুব ওচৰ সম্পৰ্ক। আমাৰ সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰত, বিভিন্ন মৰ্যাদাৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰই নিজ নিজ 'অস্ত্ৰ'ৰ দ্বাৰা পৰিচিতি লাভ কৰে। ধৰাহ'ল এজন কাঠমিস্ত্ৰীৰ কথা। যিকোনো পৰিস্থিতিতে কাঠমিস্ত্ৰীজনে লগত এডাল 'ফিটা' লৈ ফুৰে। ঠিক সেইদৰে এজন ইলেক্ট্ৰিচিয়ান বা বিদ্যুৎ-কৰ্মীয়ে অনবৰতে লগত এডাল 'টেষ্টাৰ' লৈ ফুৰে। অৰ্থাৎ সেই কাঠমিস্ত্ৰীজনৰ 'ফিটা'ডাল আৰু ইলেক্ট্ৰিচিয়ানজনৰ 'টেষ্টাৰ'ডালেই তেওঁলোকৰ চিনাকি। কাঠমিস্ত্ৰীজন যিমানেই অভিজ্ঞ হওক বা ইলেক্ট্ৰিচিয়ানজনৰ যিমানেই বৈদ্যুতিক কাৰিকৰী জ্ঞান নাথাকক কিয়, যদি তেওঁলোকৰ 'ফিটা'ডাল বা 'টেষ্টাৰ'ডাল ক্ৰটিপূৰ্ণ বা খুঁত থকা হয়, তেন্তে তেওঁলোকে কাৰ্যত কেতিয়াও সফল হ'ব নোৱাৰে। তেওঁলোকৰ পাৰদৰ্শিতা থাকিলেও নিজৰ নিজৰ অস্ত্ৰসমূহৰ ৰুগ্নতাই তেওঁলোকক কেতিয়াও সফল হ'বলৈ নিদিব। সেইদৰে অভিনয়-শিল্পী এজনৰো তিনিটা মূল অস্ত্ৰ বা আহিলা অনবৰতে লগত থাকে – শৰীৰ (Body), কণ্ঠ (Voice) আৰু মন (Mind)।

প্ৰত্যেকজন মানুহৰে শৰীৰ, কণ্ঠ আৰু মন আছে আৰু সকলোৱে বিচাৰে এই উপাদানসমূহ সুস্থ, সবল আৰু নিৰোগী হওক। তাৰ কাৰণে প্ৰতিজন সচেতন ব্যক্তিয়ে চেষ্টাও কৰে। তেনেহ'লে সকলো মানুহ অভিনয়-শিল্পী কিয় হ'ব নোৱাৰে ? দেখা যায়, এজন অভিনয়-শিল্পীৰ শৰীৰ, কণ্ঠস্বৰ আৰু মনত কিছুমান বিশেষ ক্ষমতা থাকে। অৰ্থাৎ 'সুস্থ, সবল, নিৰোগী' – এই ধাৰণাটি অভিনয়-শিল্পী এজনে নিজৰ ক্ষেত্ৰত অন্য ধৰণে বিশ্লেষণ কৰে। অভিনয়ৰ মূল অস্ত্ৰ – শৰীৰ, কণ্ঠস্বৰ আৰু মন

হ'ল মানুহৰ কিছুমান বিশেষ ক্ষমতা। ধৰাহ'ল এজন অভিনয়-শিল্পীয়ে যিটো চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিব সেই চৰিত্ৰটোৰো এটা নিজস্ব শৰীৰ, নিজা কণ্ঠ আৰু নিজা মন আছে যিটো অভিনয়-শিল্পীজনৰ নহয়। অন্য এটা চৰিত্ৰৰ অংগ-সঞ্চালন, কণ্ঠস্বৰ, সংলাপ আৰু মানসিক অৱস্থা শিল্পীজনে নিজৰ শৰীৰ, কণ্ঠ আৰু মনৰ দ্বাৰা দেখুৱাব লাগিব। এই ক্ষেত্ৰত বিশেষ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাটো হ'ল – এজন অভিনয়-শিল্পীয়ে কেৱল এক ধৰণৰ বিশেষ চৰিত্ৰতে নহয়, বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ডৰ যিকোনো চৰিত্ৰৰে শাৰীৰিক আচৰণ, মানসিক অৱস্থা আৰু কণ্ঠস্বৰ নিজৰ শৰীৰ, কণ্ঠ আৰু মনৰ দ্বাৰা পৰিবেশন কৰিব পৰাৰ ক্ষমতা আয়ত্ত কৰিব পাৰিব লাগিব। মৃৎ শিল্পৰ কুমাৰ এজনে চাকত সানি-পিটিকি লোৱা মাটিখিনিৰে বিভিন্ন বস্তু সাজিব পাৰে। চাকি, মূৰ্তি, পইচা থোৱা পাত্ৰ, ঘট, কলহ, ধূপদানী, ধুনাদানী আদি বিভিন্ন সৃষ্টি সম্ভৱ হয় সেই একেখিনি মাটিৰেই। অভিনয়-শিল্পীজনৰো শৰীৰ, কণ্ঠ, মন হ'ব লাগিব কুমাৰৰ চাকত থকা সেই মাটিখিনিৰ দৰেই। অৰ্থাৎ, যিকোনো চৰিত্ৰৰ মানসিক অৱস্থা, শাৰীৰিক আচৰণ আৰু কণ্ঠস্বৰলৈ নিজৰ শৰীৰ, কণ্ঠ আৰু মনক পৰিবৰ্তিত কৰিব পৰা ক্ষমতা অভিনয়-শিল্পীৰজনৰ থাকিব লাগিব। বিভিন্ন বৈশিষ্ট্যৰ চৰিত্ৰক সুন্দৰভাৱে শাৰীৰিক অভিব্যক্তি আৰু সু-উপযোগী কণ্ঠস্বৰেৰে মঞ্চত উপস্থাপন কৰিব পৰাজনেই প্ৰকৃত অভিনয়-শিল্পী। ইয়াৰ বাবে শিল্পীজনৰ শৰীৰ, কণ্ঠ আৰু মনত থাকিবলগীয়া গুণ বা ক্ষমতাসমূহ হ'ল – (ক) ভাৰসমতা ৰক্ষা কৰিব পৰা ক্ষমতা (Balance), (খ) আভ্যন্তৰীণ শক্তি (Inner Strength), (গ) ধৈৰ্য (Endurance), (ঘ) নমনীয়তা (Balance), (ঙ) শিথিলতা (Relaxation) আৰু (চ) ছন্দ (Rhythm)।

শৰীৰ, কণ্ঠ আৰু মন – এই তিনিবিধ আহিলাৰ দ্বাৰা অভিনয়-শিল্পী এজনে অভিনয় কাৰ্যত অগ্ৰসৰ হ'লেও চৰিত্ৰ এটাক পূৰ্ণাংগ ৰূপ দিবলৈ শিল্পীজনৰ আন কিছুমান উপাদান আহৰণৰো প্ৰয়োজন হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, মঞ্চসজ্জা, আচবাব-পত্ৰ, সাজ-সজ্জা, ৰূপসজ্জা ইত্যাদি। ইয়াকে 'আহাৰ্য' বুলি কোৱা হৈছে ভৰত মুনিৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত। 'আহাৰ্য' শব্দৰ অৰ্থ আহৰণ কৰা। অভিনয়-কৰ্মত মুখ্য স্থান দিয়া হয় শিল্পীজনৰ শৰীৰটোক। অনাতাঁৰ নাটকৰ বাহিৰে আন সকলো মাধ্যমৰ অভিনয়তে শিল্পীৰ শৰীৰটোৱে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল দৰ্শকে প্ৰথমে দেখা পায় শৰীৰটোহে আৰু সেই শৰীৰৰ আচৰণেই বুজায় দিব লাগিব চৰিত্ৰটোৰ বৈশিষ্ট্য। অন্তৰৰ নিভৃত কোণত সৃষ্টি হোৱা ভাৱৰ প্ৰকাশ হয় শৰীৰত। সেই ভাৱৰ অভিব্যক্তি সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত সাৰ্বজনীন নহ'ব পাৰে, কিন্তু শৰীৰৰ ভাষা সাৰ্বজনীন আৰু স্পষ্ট। উদাহৰণ স্বৰূপে, অভিনয়-শিল্পীৰ হাত দুখনক ভাৱ প্ৰকাশৰ

প্ৰধান অংগ হিচাপে ধৰা হয়। মুখমণ্ডলৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰা অভিব্যক্তি যিমান স্পষ্ট তাতকৈ অধিক স্পষ্ট হ'ব যদিহে ইয়াত হাত দুখনে সহযোগ কৰে। এইটো অতি সাধাৰণ কিন্তু অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। এইখিনিতে উনুকিয়াই থোৱা ভাল যে, এজন অভিনয়-শিল্পীৰ শৰীৰ, কণ্ঠস্বৰ আৰু মনত থাকিবলগীয়া গুণ বা ক্ষমতাসমূহ সকলো মানুহৰে থকাটো দৰকাৰ। দেখা যায় যে, সমাজৰ এজন যথাৰ্থতে সাৰ্থক ব্যক্তিৰ এই গুণসমূহ থাকেও। 'আভ্যন্তৰীণ শক্তি' শৰীৰৰ বাবেও প্ৰয়োজনীয় আন এটা উল্লেখযোগ্য দিশ। শিল্পীজনে নিজৰ শৰীৰৰ ওজনতকৈ বেছি বা কম যিকোনো ওজনৰে চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিবলগীয়া হ'ব পাৰে। সেইমতে শৰীৰৰ অংগ সঞ্চালনো হ'ব লাগিব। অভিনয়-শিল্পীজনে বাস্তৱ জীৱনত এক কুইন্টল ওজনৰ বস্তা এটা দাঙিবলৈ যিমান শক্তিৰ প্ৰয়োজন তাক দেখুৱাব পাৰিব লাগিব। বাস্তৱত তেওঁ লোহাৰ ৰড এডাল বেঁকা কৰিব নোৱাৰিব পাৰে, কিন্তু মঞ্চত হাতত থকা প্লাষ্টিকৰ ৰড ডালেৰেই তাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় শক্তিখিনি বিশ্বাসযোগ্যভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰিব লাগিব। ঠিক সেইদৰে কোনো যুদ্ধৰ দৃশ্য দেখুওৱাৰ সময়ত নাইবা কাৰোবাক ডিঙিত চেপি হত্যা কৰাৰ দৃশ্য দেখুওৱাৰ সময়তো অভিনয়-শিল্পীয়ে বিশ্বাসযোগ্যভাৱে শক্তি প্ৰয়োগ কৰি দেখুৱাব লাগে, প্ৰকৃতাৰ্থত সেই শক্তি বা ক্ষমতা শিল্পীজনৰ থাকক বা নাথাকক। এয়াই আভ্যন্তৰীণ শক্তি বা Inner Strength।

ধৈৰ্য আৰু শিথিলতা (Relaxation) অভিনয়-শিল্পীৰ শৰীৰ আৰু কণ্ঠৰ বাবে অতিশয় দৰকাৰী কথা। ইয়াৰ অভাৱে শিল্পীজনক ভাগৰুৱা আৰু অভিনয় কৰি থকা সময়ত যিকোনো মুহূৰ্ততে হঠাৎ নাৰ্ভাছ কৰি দিব পাৰে। অভিনয়-কৰ্মত যদিও পূৰ্ব-প্ৰস্তুতি থাকে, তথাপিও অভিনয় কৰি থকা সময়ত অকণমান অধৈৰ্য হ'লেই চৰিত্ৰটোৰ ছন্দপতন হোৱাৰ আশংকা থাকে। আটাইতকৈ বেছি ধৈৰ্যৰ প্ৰয়োজন নাটৰ আখৰাৰ সময়ত। আকৌ বহু ক্ষেত্ৰত দেখা যায় যে, অতি উত্তেজিত চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিবলৈ গৈ শিল্পীজনে নিজেই উত্তেজিত হৈ গৈছে নাইবা ৰুদ্ৰমূৰ্তি ধৰা ব্যক্তিৰ অভিনয় কৰিবলৈ গৈ তেওঁ ভাগৰত গিলাচে গিলাচে পানী খাবলগীয়া অৱস্থা হৈছে। এইসমূহ সমস্যা হয় কেৱল ধৈৰ্য (Endurance) আৰু শিথিলতা (Relaxation)ৰ অভাৱৰ বাবে।

ভাৱসাম্যতা, শিথিলতা, নমনীয়তা, ধৈৰ্য, আভ্যন্তৰীণ শক্তি আদি গুণসমূহ অভিনয়-শিল্পী এজনৰ কণ্ঠস্বৰৰ ক্ষেত্ৰতো সমানেই গুৰুত্বপূৰ্ণ। কণ্ঠস্বৰৰ আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশটো হৈছে – দূৰত্ব অতিক্ৰম কৰিব পৰা ক্ষমতা, যাক কোৱা হয় – Range। সাধাৰণতে সংলাপ প্ৰক্ষেপণৰ বিষয়টি লৈ যিবোৰ উক্তি-প্ৰত্যুক্তি কৰা হয়

(যেনে : মড্যুলেশ্বন, ভেৰিয়েশ্বন, মাত্ৰা আদি) তাৰ মূলতে এই Range বা দূৰত্ব অতিক্ৰম কৰিব পৰা ক্ষমতা। এটা নিৰ্দিষ্ট দূৰত্বত থকা লোহাৰ খুটা এটালৈ এটা সৰু শিলগুটি মাৰি পঠিয়ালে যিটো শব্দ হ'ব, তাতোকৈ এটা ডাঙৰ শিলগুটি মাৰি পঠিয়ালে ডাঙৰ শব্দ হ'ব। কিন্তু দুয়োটা শিলগুটি দলিয়াই দিবৰ বাবে প্ৰয়োজন হোৱা শক্তিৰ পাৰ্থক্য আছে, কাৰণ শিলগুটি দুটাৰ আকাৰ একে নহয়। ঠিক তেনেদৰে যদি সেই খুটাটোলৈ এটা কাগজৰ বল দলিয়াই শব্দ উলিয়াব লগীয়া হয়, তেতিয়া ? শিলগুটিৰ বাবে প্ৰয়োজন হোৱা শক্তি আৰু কাগজৰ বলৰ বাবে প্ৰয়োজন হোৱা শক্তি একে নিশ্চয় নহ'ব। মঞ্চত অভিনয় কৰি থাকোঁতে ফুচ্‌ফুচাই কোৱা কথাষাৰো শেষৰ শাৰীত বহি থকা দৰ্শকে স্পষ্ট শুনিব লাগিব। ঠিক তেনেদৰে চিঞৰি কোৱা কথাষাৰে সন্মুখৰ আসনত বহি থকা দৰ্শকজনক বিৰক্ত কৰিব নালাগিব। সংলাপ প্ৰক্ষেপণৰ সময়ত আভ্যন্তৰীণ শক্তিৰ লগতে এইখিনিতেই প্ৰয়োজন হয় কণ্ঠৰ ভাৰসাম্যতাৰ (Balance) আৰু নমনীয়তাৰ (Flaxibility)।

আমাৰ মনত যেতিয়া এটা ভাবৰ সৃষ্টি হয় তাৰ একোটা কাৰণো থাকে। অৰ্থাৎ কোনো এটা কাৰণত আমাৰ মনত ভাবৰ সৃষ্টি হয় আৰু তাৰ ফলত আমি এটা কাৰ্য কৰোঁ। কেতিয়াবা কাৰ্যটো কৰিবলৈ মন যায় কিন্তু নকৰোঁ। ভৰত মুনিৰ *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত ভাব উৎপত্তিৰ কাৰণটোক 'বিভাব' আৰু তাৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা কাৰ্যটোক 'অনুভাব' বুলি কৈছে। এই বিভাব-ভাব-অনুভাব প্ৰক্ৰিয়াটো অভিনয়-কৰ্মত প্ৰয়োগ কৰাৰ সময়ত প্ৰয়োজন হয় মানসিক ভাৰসাম্যতাৰ। কাৰণ ভাবৰ কাৰণটোৱেহে অৰ্থাৎ 'বিভাবে'হে নিৰ্ণয় কৰিব কিমান পৰিমাণৰ 'অনুভাব' হ'ব। কিন্তু সমস্যাটো হ'ল অভিনয়-কৰ্মত প্ৰায় সকলো সময়তে 'বিভাব' অনুপস্থিত। মঞ্চত অভিনয় চলি আছে – 'শিল্পীজনে মৃত প্ৰেয়সীজনীৰ কথা ভাবি ভাবি উন্মাদ হৈ শেষত চিপজৰী ল'লে।' অথচ, দৰ্শকৰ আসনত তেওঁৰ বাস্তৱ জীৱনৰ প্ৰেয়সীগৰাকীয়ে বহি নাটক চাই আছে। অৰ্থাৎ শিল্পীজনে মঞ্চত উন্মাদ হ'বৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় কাৰণ বা 'বিভাব'টো নিজেই নিজৰ মনত সৃষ্টি কৰিব পাৰিব লাগিব। ইয়াতেই প্ৰয়োজন হয় মানসিক নমনীয়তাৰ (Mental Flaxibility)।

আজিৰ প্ৰতিযোগিতামূলক পৃথিৱীখনত অভিনয়-কৰ্মত অগ্ৰসৰ হোৱাৰ সময়ত প্ৰতিটো মুহূৰ্তত আমাৰ প্ৰয়োজন আত্মবিশ্লেষণৰ। কেৱল নাটক কৰাৰ ইচ্ছা বা নিচা থাকিলেই নহ'ব। আকাংক্ষিত চৰিত্ৰৰ প্ৰতি লোভ থাকিলেও নহ'ব; লগতে – 'এটা সময়ত মই বৰ ভাল অভিনয় কৰিছিলো, আজিনো নোৱাৰিম কিয়' বুলি ভাবিলেও নহ'ব। আজিৰ অবিখত সেই অভিনয়-শিল্পীজনৰ অভিনয়ৰ মূল অস্ত্ৰ শৰীৰ, কণ্ঠ

আৰু মন অতি প্ৰয়োজনীয় গুণ। সম্প্ৰতি তেওঁৰ Balance, Strength, Endurance, Flaxibility, Relaxation, Rhythm আদি ক্ষমতাসমূহ আছে নে নাই সেইটোহে মূল কথা। যদি নাই, সেই গুণসমূহ আহৰণৰ চেষ্টা কৰা উচিত। অন্যথাই অভিনয়-কৰ্ম বিকৃত হোৱা বা বিকলাংগ হোৱাৰ সম্ভাৱনাই বেছি।

অভিনয়-শিল্পীৰ পৰ্যবেক্ষণ আৰু কল্পনা

যেতিয়ালৈকে এজন অভিনয়-শিল্পীয়ে নিজৰ মগজুৰ দুৱাৰ-খিৰিকী খুলি নিদিয়ে, মানুহক বুজিবলৈ চেষ্টা নকৰে, জীৱনৰ সুখ-দুখ, আতংক-উল্লাসৰ উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰে তেতিয়ালৈকে আৰু যিজনৰ বাস্তৱৰ লগত কোনো সম্পৰ্ক নাই তেওঁ কোনোদিনে ভাল অভিনয়-শিল্পী হ'ব নোৱাৰে। এটি শিশুৱে শৈশৱৰে পৰা অনুকৰণ, পৰ্যবেক্ষণ, সতৰ্কতা, সৌন্দৰ্যবোধ, শৃংখলাবদ্ধতা, একাগ্ৰতা আদিৰ সহায়ত কৰা অনুশীলনৰ ফলতহে এজন পূৰ্ণাংগ ব্যক্তিত পৰিণত হয়। অভিনয় শিক্ষাও ঠিক তেনেকুৱাই। শিশুৰ দৈহিক আৰু মানসিক উন্নতি সাধনৰ প্ৰতিটো স্তৰতে যিদৰে একোজন সুদক্ষ আৰু নিষ্ঠাবান অভিভাৱকৰ প্ৰয়োজন, ঠিক সেইদৰে অভিনয়-চৰ্চাৰ প্ৰতিটো স্তৰতে সুদক্ষ অভিভাৱকৰ প্ৰয়োজন। নাট্যাভিনয় এক সংঘবদ্ধ আৰু পৰিকল্পিত প্ৰচেষ্টা। ই এক যৌথ কলা। ইয়াত সকলোৰে ভূমিকা সমানেই গুৰুত্বপূৰ্ণ। ইয়াত কোনোবা এজনে যদি তেওঁৰ দায়িত্ব পালন কৰাত গাফিলতি কৰে, তেন্তে তাৰ প্ৰভাৱ গোটেই নাট্য-প্ৰযোজনাটোৰ ওপৰতে পৰে। ইয়াত কেৱল অভিনেতা-অভিনেত্ৰী বা পৰিচালকৰ কথাই কোৱা হোৱা নাই। আখৰা-গৃহত আখৰাৰ মাজতে ৰঙা চাহ যোগান ধৰা মানুহজনৰ পৰা লাইট, মাইক বাদ্যযন্ত্ৰ, মঞ্চসজ্জা, প্ৰেক্ষাগৃহ আদিৰ লগত জড়িত থকা আটাইখিনি মানুহৰে কথা কোৱা হৈছে।

আগতেই উল্লেখ কৰা হৈছে যে, এজন অভিনয়-শিল্পীৰ মূল লক্ষ্য বা উদ্দেশ্য হোৱা উচিত দুই ধৰণৰ – প্ৰথমতে যিমান সোনকালে পাৰে তেওঁ পৰ্যবেক্ষণ আৰু কল্পনা শক্তিৰ সহায়ত এটা 'চৰিত্ৰ' সৃষ্টি কৰা আৰু দ্বিতীয়তে, অতি সুন্দৰভাৱে সেই চৰিত্ৰক দৰ্শকৰ সন্মুখত বিশ্বাসযোগ্যভাৱে 'উপস্থাপন' কৰা। অৰ্থাৎ সৃষ্টি (Creation) আৰু উপস্থাপন (Presentation) এই দুটাই অভিনয়-শিল্পীৰ মূল লক্ষ্য। চৰিত্ৰ এটা সৃষ্টি কৰিবলৈ প্ৰয়োজন একাগ্ৰতা, পৰ্যবেক্ষণ, অনুকৰণ-ক্ষমতা আৰু কল্পনাশক্তি। মনোযোগ (Attention) আৰু সতৰ্কতা (Alertness) একাগ্ৰতাৰ অভিন্ন অংগ। চৰিত্ৰ এটাত মনোযোগ দিয়াটো হ'ল এটা Preparation বা প্ৰস্তুতি। কিন্তু তাত সুকলমে অভিনয় কৰিবলৈ সতৰ্কতাৰ প্ৰয়োজন। পৰ্যবেক্ষণৰ সময়তেই প্ৰয়োজন হৈ পৰে ইন্দ্ৰিয়সমূহৰ সক্ৰিয়তাৰ। চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে 'ধাৰণা' কৰি ল'ব

পৰাটোও অভিনয়-শিল্পীৰ এটা ডাঙৰ গুণ।

পৰ্যবেক্ষণ বা নিৰীক্ষণ (Observation) বিষয়টো অভিনয় ক্ষেত্ৰত কেৱল গুৰুত্বপূৰ্ণই নহয়, ইয়াৰ পৰিধিও যথেষ্ট বিশাল। ইয়াৰ লগত যিদৰে ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত থাকে 'অনুভূতি', সেইদৰে জড়িত থাকে 'কল্পনা শক্তি'ও। পৰ্যবেক্ষণ মানে কেৱল দেখা বা শুনাই নহয়। ই এক 'অনুভূতিৰ দ্বাৰা কৰা গভীৰ অধ্যয়ন' (Study with feelings) আৰু যি অধ্যয়নে শিল্পীৰ মানসপটত চৰিত্ৰটো, ঘটনাটো বা পৰিবেশটোৰ সম্পৰ্কে এখন বিশ্বাসযোগ্য ছবি আনি দিব পাৰে। পৰ্যবেক্ষণৰ ক্ষেত্ৰত পঞ্চ ইন্দ্ৰিয়ক মূল হাতিয়াৰ বোলা হয়। শিল্পীসকলে কেৱল দেখা বা শুনাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিয়েই সন্তুষ্ট হ'লে নহ'ব। উদাহৰণ স্বৰূপে, হাতী দেখাত ডাঙৰ আৰু মাতটোও তাৰ বিকট ধৰণৰ। তথাপি তাক জানো হিংস্ৰ প্ৰকৃতিৰ জন্তুৰ শাৰীত ধৰা হয় ! আনহাতে শান্ত যেন লগা ঘৰচীয়া জন্তুৱেও কেতিয়াবা সন্ত্ৰাসৰ সৃষ্টি নকৰেনে ? পৰ্যবেক্ষণত পঞ্চ ইন্দ্ৰিয়ৰ যথেষ্ট ভূমিকা আছে। কোনো এটা 'প্ৰতিক্ৰিয়া' প্ৰকাশ কৰাৰ অন্তৰালত যি 'ভাব' থাকে সেই ভাবৰ যি 'কাৰণ বা বিভাব' – সেইটোৰ লগতো ইন্দ্ৰিয়ৰ ওতপ্ৰোত সম্পৰ্ক আছে। গাৰ ছালখন যদি নিস্তেজ হৈ থাকে ম'হে কামোৰাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া হ'বনে ? জিভাখন যদি অসাৰ হৈ থাকে টেঙা, জ্বলা বা মিঠাৰ কিবা অনুভৱ হ'বনে ? তাতোকৈ ডাঙৰ কথা হৈছে এটা ইন্দ্ৰিয়ৰ লগত আন এটা ইন্দ্ৰিয়ৰ সম্পৰ্ক আছে যাৰ বাবে খোৱা বস্তু দেখিলে কিছুমানৰ জিভাৰ পানী পৰে নাইবা বিছা দেখিলেই সেই বিছা স্পৰ্শ নকৰাকৈয়ে কিছুমানৰ গা খজুৱায়। কিছুৱে আকৌ লেতেৰা বস্তু দেখিলেই নাকত হাত দিয়ে, কাৰণ প্ৰকৃতাৰ্থত কোনো গোন্ধ নোলালেও বস্তুটো দেখিবলৈ লেতেৰা হোৱা বাবে তাকে দেখি তেওঁ মনৰ ভিতৰতে দুৰ্গন্ধ অনুভৱ কৰে।

অভিনয়-চৰ্চাত পৰ্যবেক্ষণ বা নিৰীক্ষণ সাধাৰণতে দুই ধৰণে কৰা হয় – বস্তুনিষ্ঠভাৱে (Objectivity) আৰু বিষয়নিষ্ঠভাৱে (Subjectivity)। বস্তুনিষ্ঠ পৰ্যবেক্ষণৰ সময়ত যিকোনো এটা চৰিত্ৰ বা পৰিবেশ-পৰিস্থিতিক উপৰোৱাকৈ অধ্যয়ন কৰা হয়। যেনে – আকাৰটো কি অৰ্থাৎ দেখিবলৈ কেনেকুৱা, বং কি ৰকমৰ, কি পৰিবেশত থাকে বা আছে, সাজে-পোছাক কেনেকুৱা, চৰিত্ৰটো বা পৰিবেশটোৰ লগত সম্পৰ্কিত আচবাব-পত্ৰবোৰ কি কি ইত্যাদিবোৰ জানিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। এই ধৰণৰ পৰ্যবেক্ষণৰ পৰা আমি শাৰীৰিক বিৱৰণ (Physical Description), বং-বৰণ (Colour, Make-up), সাজসজ্জা (Costumes), আচবাব (Property) আদি সম্পৰ্কে ধাৰণা কৰিব পাৰোঁ। গৰুৰ বিষয়ে ৰচনা লিখা-কাৰবাৰটো হৈছে বস্তুনিষ্ঠ

পৰ্যবেক্ষণ। অৰ্থাৎ, গৰু চাৰিঠেঙীয়া ঘৰচীয়া জন্তু, ঠেং চাৰিখন, মূখখন জোঙা, গলধনত এখন বিচনী আছে, দুটা শিং থাকে, নেজৰ মূৰত একোছা চুলি থাকে আৰু সেইডালেৰে মহ, ডাঁহ আদি খেদে। গৰু সাধাৰণতে মুগা, ক'লা, পখৰা, কজলা, কপিলা আদি ৰঙৰ হয়। ই গাখীৰ দিয়ে। গৰুৰ গোবৰ এবিধ ভাল সাৰ। ইত্যাদি ইত্যাদি। কিন্তু এজনী বিশেষ গৰুৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিবলৈ এইখিনিয়েই যথেষ্ট নহয়। সেই গৰুজনীৰ মনৰ অৱস্থা কি জানিব লাগিব। দুদিন আগতে জোং সোমোৱা তাইৰ ঠেঙৰ ঘাঁ-টুকুৰাই তাইৰ মনত কি প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰি আছে সেয়াও জানিব লাগিব। তাইৰ লগৰ গৰুখিনিক যে গৃহস্থই চৰাবলৈ লৈ গ'ল তাইকনো থৈ গ'ল কিয় ? আজি তাইক এৰি পোৱালিটোও চৰিবলৈ গ'ল। গোহালিত অকলে অকলে তাই কি ভাবিব পাৰে ? তাইৰ বয়স কিমান ? গৃহস্থই নতুনকৈ অনা জাৰ্ছি গৰুজনীৰ প্ৰতি তাইৰ মনোভাব কি ? মাজে মাজে তাই কৰা হেম্বেলনীৰ অৰ্থ কি হ'ব পাৰে ? তাইৰ খং উঠিছে নে দুখ লাগিছে, তাই ভাগৰুৱা নে আনন্দিত ? গৰুজনীয়ে যে মাজে মাজে হঠাৎ শুই থকাৰ পৰা উঠি দিয়ে, কিয় ? তাই কৰা আচৰণবোৰত কি মনোভাব ফুটি উঠিছে – এই বিষয়বোৰ যদি আমি অনুধাৱন কৰিব নোৱাৰোঁ সেই গৰুজনীৰ চৰিত্ৰৰ ৰূপায়ণ সঠিক হ'বনে ? সেয়েহে বিষয়নিষ্ঠ পৰ্যবেক্ষণৰ সময়ত প্ৰতিটো মুহূৰ্ততে শিল্পীয়ে প্ৰশ্ন উত্থাপন কৰে – 'কিয়' আৰু 'কেনেকৈ'। তেতিয়াই আমাৰ সন্মুখত চৰিত্ৰটো বা পৰিৱেশটোৱে বিস্তৃত ৰূপত ধৰা দিয়ে। বিষয়নিষ্ঠ পৰ্যবেক্ষণত চৰিত্ৰটোৰ জীৱনৰ বৈশিষ্ট্য, বিচিত্ৰতা, মৰ্যাদা, ৰস, অতীত আদি সকলো কথা পুংখানুপুংখভাৱে বিশ্লেষণ কৰাৰ চেষ্টা কৰা হয়। কিন্তু এই বিশ্লেষণ ডাক্তৰে কৰা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা বা অস্ত্ৰোপচাৰৰ দৰে নহয়, নাইবা সৈন্য-বাহিনীয়ে কৰা সামৰিক অভিযানো নহয় – য'ত আবেগ, অনুভূতি, উপলব্ধিৰ কোনো মূল্য নাথাকে। কিন্তু শিল্পী এজনে এই সকলোবিলাক উপলব্ধি কৰে। এজন গুলিবিদ্ধ সৈনিকে বহু সময় ছট্‌ফটাই থাকি অৱশেষত অপাৰেচনৰ টেবুলত মৰিল। ডাক্তৰে বহু চেষ্টা কৰিও তেওঁক বচাব নোৱাৰিলে। এই গোটেই ঘটনাটোত ডাক্তৰ, নাৰ্চ সকলোৱে যথেষ্ট বেজাৰো পালে। কিন্তু এই সমস্ত প্ৰক্ৰিয়াটোৰ লগত জড়িত থকা ডাক্তৰ বা নাৰ্চ এগৰাকীয়ে গোটেই ঘটনাটো (ডাক্তৰজনৰ মানসিক অৱস্থা, সৈনিকজনৰ মনৰ ভাব, সমস্ত পৰিৱেশটোৰ Mood, সৈনিকজনৰ লগত থকা আন মানুহখিনিৰ অৱস্থা আদি) অভিনয়েৰে নালাগে, কেৱল কথাৰে সুন্দৰভাৱে বৰ্ণনা কৰি দিব পাৰিবনে, যি বৰ্ণনাই আমাৰ (শ্ৰোতা) মনত আবেগৰ সৃষ্টি কৰাব পাৰে। তেওঁলোকে হয়তো এই কাৰণেই কামটো কৰিব নোৱাৰিব, যিহেতু সেই সময়ত তেওঁলোকে আবেগ, উপলব্ধি আদিক আঁতৰাই ৰাখিছিল নিজৰ মনৰ পৰা।

তেওঁলোক সেই সময়ত অন্তৰৰ দ্বাৰা নহয়, বৰং মগজুৰ দ্বাৰাহে পৰিচালিত হৈছিল। কিন্তু অভিনয়-শিল্পীয়ে চৰিত্ৰৰ পৰ্যবেক্ষণৰ সময়ত কেৱল মস্তিষ্কৰ দ্বাৰা পৰিচালিত হ'লে নহ'ব, মনৰ দুৱাৰ-খিৰিকীও খুলি দিব লাগিব।

বিষয়নিষ্ঠ পৰ্যবেক্ষণৰ লগত জড়িত হৈ থাকে অনুমান বা ধাৰণা (Conseption) আৰু কল্পনা শক্তি (Imagination)। এজন ৰিক্সাৱালাক দেখি বা তেওঁৰ কথা শুনিয়েই তেওঁৰ ওপৰত কৰা পৰ্যবেক্ষণ শেষ হৈ নাযায়। ৰিক্সাৱালাজনৰ অভিব্যক্তি আৰু মাত-কথাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই তেওঁৰ স্বভাৱ-চৰিত্ৰ, ঘৰুৱা পৰিবেশ, সংঘাত, সংকট আদিৰ সম্পৰ্কে এটা ধাৰণা কৰিব লাগিব আৰু গোটেই ধাৰণাটো বিশ্বাসযোগ্যও হ'ব লাগিব। অভিনয়-শিল্পীৰ কোনো এটা বাস্তৱ চৰিত্ৰৰ শৰীৰৰ ভাঁজ (Body line) আৰু মুখমণ্ডলৰ অভিব্যক্তি (Facial Expression) দেখিয়েই চৰিত্ৰটোৰ জীৱনৰ প্ৰায়বোৰ দিশ কৈ দিব পৰাৰ ক্ষমতা থাকিব লাগিব – যাৰ বাবে লাগে বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ ওপৰত থকা বিস্তৃত অধ্যয়নৰ লগতে গভীৰ 'ভাবজ্ঞান' আৰু 'ৰসজ্ঞান'।

এইখিনিতে প্ৰশ্ন উত্থাপন হয় যে, যিবিলাক পৰিবেশ-পৰিস্থিতিৰ লগত আমাৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই বা যোগাযোগ নাই নাইবা যিবিলাক চৰিত্ৰ আমি কোনোদিনে দেখা নাই, বা তাৰ বিষয়ে আগতীয়া ধাৰণা লোৱা নাই, সেইবিলাক পৰিবেশ বা চৰিত্ৰক লৈ অভিনয়-শিল্পীয়ে কি কৰিব ? এনে ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ বা পৰিচালকে কিছু ধাৰণা অভিনয়-শিল্পীক দিব লাগিব। কিন্তু সেয়াই যথেষ্ট নহয়। ধৰা হ'ল, "এজন চি আই ডি. বিভাগৰ উচ্চ পদস্থ বিষয়াই এজন বিশিষ্ট সমাজকৰ্মীক জেৰা কৰিয়েই আছে, কাৰণ তেওঁ নিজ পত্নীৰ হত্যাৰ লগত জড়িত। অৱশেষত চি. আই ডি. বিষয়াৰ জেৰাত তেওঁ নিজ পত্নীক হত্যা কৰাৰ লগত জড়িত থকাৰ কথা স্বীকাৰ কৰিলে। চি আই ডি.-জনে আত্মসন্তুষ্টিৰে এটা চিগাৰেট জ্বলালে।" যি দুজন অভিনেতাই এই দৃশ্যাংশত অভিনয় কৰিব তেওঁলোক এই ধৰণৰ কৰ্ম-কাণ্ডৰ লগত প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ কোনো ধৰণেই জড়িত নাথাকিবও পাৰে। কিন্তু তেওঁলোকৰ যদি চি. আই ডি, সমাজকৰ্মী, উচ্চ পদস্থ বিষয়া, সমাজৰ উচ্চ শ্ৰেণীৰ লোকসকলৰ স্বভাৱ, চৰিত্ৰ, হত্যা আদি সম্পৰ্কে 'ধাৰণা' থাকে, তেনেহ'লে সেই শুদ্ধ 'ধাৰণা'খিনিকে সম্বল হিচাপে লৈ তেওঁলোকে কৰিব লাগিব বিশ্বাসযোগ্য কল্পনা। নাট্যকাৰৰ 'সংলাপ' আৰু পৰিচালকে দিয়া 'নিৰ্দেশনা'ৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি শিল্পীয়ে দৃশ্যটোৰ সম্পূৰ্ণ ছবিখন কল্পনা কৰি ল'ব লাগিব নিজৰ মানসপটত। যদি আমি বিক্ৰমাদিত্যৰ কান্ধত উঠি থকা সেই চতুৰ ভূতটোৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিবলগীয়া হয়, তেন্তে আমি ভূত দেখা নাই বা ভূত বিশ্বাস

নকৰোঁ বুলি অভিনয়ৰ পৰা আঁতৰি থাকিমনে ?

ঔপন্যাসিক বা গল্পকাৰ এজনে নিজৰ উপন্যাস বা গল্পত যিদৰে চৰিত্ৰ বা পৰিবেশ-পৰিস্থিতিৰ বৰ্ণনা দিয়ে নাট্যকাৰৰ সেই সুবিধা নাই। নাট্যকাৰৰ লেখাৰ শব্দবোৰক সেয়েহে Dead word বুলিও ক'ব খোজে বহুতে। কিন্তু সেই শব্দক জীৱন্ত কৰি তোলে অভিনয়-শিল্পীয়ে। উপন্যাসৰ ছবিখন জীৱন্ত। যেনে – "গভীৰ অৰণ্যৰ মাজেৰে হাতত খোলা তৰোৱাল লৈ বিক্ৰম গৈ আছে। কান্ধত মৃতদেহটো। নিশাৰ অন্ধকাৰতো তেওঁৰ হাতত থকা তৰোৱালখন চিক্‌মিকাই উঠিছিল মাজে মাজে অহা বিজুলীৰ পোহৰত। বিভিন্ন হিংস্ৰ পশুৰ বিকট চিঞৰে নিশাটো জয়াল কৰি তুলিছিল। গাৰ নোম শিয়ৰি যোৱা ফেঁচাৰ চিঞৰ আৰু শিয়ালৰ হোৱাই কিন্তু অকণো বিচলিত কৰিব পৰা নাছিল বিক্ৰমক। তেওঁৰ খোজত আছিল দৃঢ়তা। নিৰ্ভীক চকু হালেৰে সতৰ্কতাৰে ইফালে-সিফালে চাই তেওঁ আগবাঢ়িছিল। হঠাৎ বিক্ৰমে অনুভৱ কৰিলে তেওঁৰ ডিঙিত যেন কোনোবাই লাহে লাহে গৰা মাৰি ধৰিছে। লগে লগে কাণৰ কাষত কোনোবাই ফুচ্‌ফুচাই মাতিছে – বিক্ৰমাদিত্য ! অপ্ৰত্যাশিত পৰিস্থিতিত পৰিলেও নিজকে চম্ভালি লোৱাৰ ক্ষমতা থকা বিক্ৰমে তৰোৱালৰ মুঠিটো টান কৰি ধৰি গৰজি উঠিল – কোন ? লগে লগে মৃতদেহটোৰ লগত থকা ভূতটোৱে খিলখিলাই হাঁহি দিলে। বিজুলীৰ পোহৰত হঠাৎ মৃতদেহটোৰ চকু দুটা তিৰবিৰাই জ্বলি উঠিল। ...." – কিন্তু এই কথাখিনিকে নাটকত থাকিব এইদৰে –

(মাজনিশা। অৰণ্য। ধুমুহা বতাহৰ মাজে মাজে কান্ধত মৃতদেহটো লৈ বিক্ৰমাদিত্য সোমাই আছে।)

ভূত : বিক্ৰমাদিত্য – !
বিক্ৰমাদিত্য : কোন – ?
ভূত : হিঃ হিঃ হিঃ –

কিন্তু এই সংলাপ বা নাট্যকাৰৰ নিৰ্দেশনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই অভিনয়-শিল্পীয়ে নিজৰ কল্পনা-শক্তিৰ দ্বাৰা এখন বিশ্বাসযোগ্য ছবি তৈয়াৰ কৰিব লাগিব আৰু তাক স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে মঞ্চত উপস্থাপন কৰিব লাগিব। নাট্যকাৰে সম্পূৰ্ণ ছবিখন দি দিব নোৱাৰে।

সকলো সৃষ্টিৰ মূলতে পৰ্যবেক্ষণৰ লগতে কল্পনা-শক্তিৰ অৰিহণা আছে। আকাশত উৰি থকা চৰাইক পৰ্যবেক্ষণ কৰাৰ লগতে চৰাইৰ নিচিনাকৈ উৰিব পৰাৰ কল্পনা কৰাৰ বাবেই হয়তো এৰোপ্লেনৰ সৃষ্টি হ'ল। কিন্তু অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত কল্পনাৰ 'বিশ্বাসযোগ্যতা'ৰ বৰ প্ৰয়োজন। কাৰণ, অভিনয় কৰা হয় দৰ্শকৰ বাবে। তেনে

ক্ষেত্ৰত দৰ্শকৰো ধাৰণা কৰিব পৰা ক্ষমতা থাকে। তাতোকৈ ডাঙৰ কথা দৰ্শকৰ চৰিত্ৰতো পৰিৱেশ, পৰিস্থিতি বা বস্তুটো সম্পৰ্কে এটা নিজা ধাৰণা থাকে আৰু কিছু চিন্তা-শক্তিৰ সীমাবদ্ধতাও থাকে। সেয়েহে কেতিয়াবা মঞ্চত অভিনেতাই সৃষ্টি কৰা চৰিত্ৰটো নাইবা পৰিচালকৰ নিৰ্দেশনাত সৃষ্টি কৰা পৰিৱেশটো দৰ্শকৰ বাবে দুৰ্বোধ্য হৈ পৰে। প্ৰচাৰধৰ্মী নাটকৰ বাহিৰে প্ৰায়বোৰ নাটকৰে এটা ধৰ্ম হ'ল যে, নাটকে কেৱল ইংগিতহে দিয়ে। ফলত দৰ্শকৰ চিন্তা-শক্তিৰ সীমাবদ্ধতাৰ বাবে এই ইংগিতবোৰৰ লগত তেওঁলোক একাত্ম হ'ব নোৱাৰে। সেয়েহে অভিনয়-শিল্পীয়ে অভিনয় কালত এই ইংগিতবোৰক বিশ্বাসযোগ্য আৰু সৰলভাৱে মঞ্চত পৰিৱেশন কৰাৰ বাবে যথাসাধ্য চেষ্টা কৰে।

বহু সময়ত কিছু শিল্পীৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায় যে, তেওঁলোকে অভিনয় কৰিবলগীয়া চৰিত্ৰটোৰ খুব সুন্দৰ বিশ্লেষণ কৰে। বিশ্বাসযোগ্যভাৱে নিজৰ মানসপটত চৰিত্ৰটো আঁকিও লয়। চৰিত্ৰটো বুজিও পায়, উপলব্ধিও কৰে – কিন্তু তথাপিও তাৰ আচৰণসমূহ বিশ্বাসযোগ্যভাৱে উপস্থাপন কৰিব নোৱাৰে। তেতিয়াই প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰা যায় 'অনুকৰণ'ৰ। অনুকৰণ (Imitation) বা নকল কৰিব পৰাটো অভিনয়-শিল্পীৰ যিদৰে এটা ডাঙৰ গুণ সেইদৰে কিন্তু তাৰ প্ৰতি অত্যধিক আকৃষ্ট হোৱাটো এটা ডাঙৰ দোষ। চৰিত্ৰ এটা উপস্থাপন কৰাৰ বাবে কিমানখিনিলৈ অনুকৰণৰ সহায় লোৱা হ'ব তাৰ হিচাপ অভিনয়-শিল্পীৰ থাকিব লাগিব। অনুকৰণ মানে সৃষ্টি নহয়, কিন্তু অভিনয় হৈছে সৃষ্টিশীল কলা। গতিকে অনুকৰণ মানেই অভিনয় নহয়। কিন্তু সৃষ্টি কৰিবলৈ কিছু পৰিমাণে অনুকৰণৰ আশ্ৰয় লোৱা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, প্ৰায় হিন্দু মানুহৰ ঘৰতে শিৱৰ ছবি বা কেলেণ্ডাৰ থাকে। কিন্তু সকলোবোৰ ছবিৰ শিৱ দেখিবলৈ একে নহয়, কাৰণ সেই ছবিবোৰ বেলেগ বেলেগ শিল্পীৰ নিজা নিজা সৃষ্টি। কিন্তু সকলো ছবিতে ত্ৰিশূল, সাপ, গংগা, ডম্বৰু আদি আছে। কাৰণ শিৱজনাক বিশ্বাসযোগ্যভাৱে অংকন কৰিবলৈ সেইখিনি অনুকৰণ কৰা হৈছে। আটাইতকৈ দৃষ্টিকটু কথাটো হ'ল, চিনেমাৰ হিৰ'ৰ নকল কৰি বাঃ বাঃ ল'ব বিচৰাটো। যদিও অমিতাভ বচ্চন, ধৰ্মেন্দ্ৰ বা শ্বাহৰুখ খান আদিৰ নকল কৰা বুলি কোৱা হয়, দৰাচলতে সেয়া কিন্তু শুদ্ধ নহয়। নকল কৰাজনে অভিতাভ, ধৰ্মেন্দ্ৰ বা শ্বাহৰুখে কোনোবা এখন চিনেমাত কৰা বিশেষ 'চৰিত্ৰ' এটাৰহে নকল কৰে। অভিনয়-শিল্পীয়ে চৰিত্ৰ এটাৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ হ'লে সেই চৰিত্ৰৰ লগত সম্পৰ্ক থকা বাস্তৱ চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য, আচৰণ, খোজ-কাটল আদি অনুকৰণ কৰি তাক পুনৰ নিজৰ ভাব-ভংগীৰ লগত সজাই-পৰাই উপস্থাপন কৰা উচিত – যাতে দৰ্শকে অভিনয় চাই থাকোঁতে এবাৰলৈও মনলৈ নাহে যে, শিল্পীজনে কৰি থকা

অংগি-ভংগিত অনুকৰণৰ প্ৰভাৱ পৰিছে। অনুকৰণৰ লগত মৰ্যাদাৰ সম্পৰ্ক আছে। আচৰণ, ভাব-ভংগি আদি অনুকৰণ কৰি চৰিত্ৰ এটা সৃষ্টি কৰিবৰ সময়ত অভিনয়-শিল্পীয়ে মনত ৰখা দৰকাৰ যাতে নাট্যকাৰৰ সৃষ্ট চৰিত্ৰটোৰ মৰ্যাদা হানি নহয়। আনহাতে চৰিত্ৰ এটাৰ উপস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত যেতিয়া আন চৰিত্ৰৰ আচৰণ (ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া)সমূহ অনুকৰণ কৰা হয়, তেতিয়া তাৰ লগত জড়িত ভাবৰ গভীৰতাখিনিও শিল্পীজনে উপলব্ধি কৰিব লাগে।

এজন ভাল অভিনয়-শিল্পীৰ যিকোনো পৰিবেশ-পৰিস্থিতিত Improvise কৰিব পৰা ক্ষমতা থাকিব লাগিব। Improvisation-ক আভিধানিক অৰ্থত 'উন্নীতকৰণ' বোলা হয় যদিও অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ অৰ্থ হ'ল প্ৰাক্-প্ৰস্তুতি নোহোৱাকৈ কোনো এটা চৰিত্ৰ, ঘটনা বা পৰিবেশ আদিৰ বিকাশ ঘটোৱা বা অভিনয় কৰা। বাস্তৱত আমি কৰা প্ৰায়বোৰ কামৰ নিচিনাকৈ অভিনয়-কাৰ্যতো পূৰ্ব-প্ৰস্তুতি থাকে। অভিনয়-শিল্পীয়ে অভিনয় কৰিবলগীয়া নাটকখনৰ চৰিত্ৰটোৰ লগত সমস্ত ঘটনা, পৰিবেশ, আনকি ক'বলগীয়া সংলাপ সম্পৰ্কেও পূৰ্বৰে পৰা প্ৰস্তুত হৈয়ে থাকে। তথাপি কিন্তু আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে, মঞ্চত এখন নাটক চলি থকাৰ সময়ত এনে কিছুমান অসুকলীয়া পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি হয় যাৰ ফলত অভিনেতা-অভিনেত্ৰী কিংকৰ্তব্যবিমূঢ় হৈ পৰে। তাৰ ফলত বা আন যিকোনো কাৰণতে নহওক শিল্পীয়ে পাহৰি যায় চৰিত্ৰৰ বচন বা কোনো গুৰুত্বপূৰ্ণ action – যি বচন বা action-খিনি নাটখনৰ দৃশ্যটোৰ বাবে নাইবা সহ-শিল্পীৰ বাবে অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল। সেয়ে প্ৰয়োজন হয় Improvisation-ৰ। কাৰণ, মঞ্চ নাটকত চলচ্চিত্ৰৰ দৰে ৰিটেকৰ সুবিধা নাই। অভিনয়-শিল্পীয়ে নাটকৰ গতিক, নাট্যৰূপক আঘাত নকৰাকৈ আৰু সহ-শিল্পীক আমনি নকৰাকৈ দৃশ্যটোৰ সকলো বিসংগতি (সি বচনৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক বা অভিব্যক্তিৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক) দৰ্শকৰ অজ্ঞাতে চম্ভালি লোৱাৰ ক্ষমতা থাকিব লাগিব। সেয়াই Inprovisation। এজন অভিনয়-শিল্পীয়ে কোনো এটা Inprovisation কৰাৰ সময়ত মনত ৰখা প্ৰয়োজন যাতে সেয়া স্বতঃস্ফূৰ্ত আৰু পৰিষ্কাৰ হয় আৰু দৰ্শকেও তাৰ পৰা উপযুক্ত ৰস পায়।

জীৱন-যাত্ৰাৰ প্ৰতিটো ক্ষণৰ নিচিনাকৈ অভিনয়-কৰ্মৰ প্ৰতিটো স্তৰতে শিল্পীৰ 'বিশ্বাস'ৰ প্ৰয়োজন। এই বিশ্বাস নাটকৰ সফলতাৰ ওপৰত, পৰিচালকৰ ওপৰত, সহশিল্পী আৰু অভিনয়-শিল্পীৰ নিজৰ ওপৰতো থাকিব লাগিব। আজিৰ আতংক, সন্ত্ৰাস আৰু সমস্যাজৰ্জৰ পৃথিৱীখনত যিদৰে মানুহে সমাজত কেৱল বিশ্বাসৰ বলতহে দৈনন্দিন জীৱন যাপন কৰি আছে, সেইদৰে অভিনয়-ক্ষেত্ৰখনতো শিল্পীয়ে নিজৰ আৰু

সহকৰ্মীৰ বিশ্বাসকে সাৱোগত কৰি অভিনয়ত আগবাঢ়ি যায় – যাৰ ফলত অতি জটিল নাট্য-মুহূৰ্তও অভিনয়-শিল্পীয়ে অতি সৰলতাৰে আৰু সবলভাৱে মঞ্চত উপস্থাপন কৰি দৰ্শকৰ বাঃ বাঃ ল'বলৈ সক্ষম হোৱা দেখা যায়।

অভিনয়-শিল্পীৰ প্ৰয়োজনীয় গুণ

সু-সংগতত্তা, সু-সামঞ্জস্যপূৰ্ণতা আৰু সু-উপযোগিতা – এয়াই হৈছে সু-অভিনয়ৰ প্ৰধান ভেটি। অভিনয়-শিল্পীজন বিজ্ঞ আৰু অভিনয়ৰ ভাল-বেয়া গুণ বিচাৰ কৰাৰ অধিকাৰী হ'লেও অথবা অভিনয় বিষয়ৰ ভাল সমালোচক হ'লেও তেওঁ অভিনয়ত সফলতা অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিবও পাৰে। চৰিত্ৰ এটাৰ বিষয়ে বিশ্লেষণাত্মক আলোচনা কৰা নাইবা তাৰ ৰূপ দানৰ সফলতা-বিফলতা সম্পৰ্কে মতামত দাঙি ধৰা আৰু সেই চৰিত্ৰটোক মঞ্চত যথাযথভাৱে অভিনয় কৰা – এই দুয়োটা কথাৰ মাজত বহু পাৰ্থক্য আছে। গতিকে ইয়াতে প্ৰশ্ন উত্থাপন হয় অভিনয়-শিল্পীৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ কথা। অভিনয় বিজ্ঞানৰ মতে অভিনয়-শিল্পীৰ প্ৰতিটো উচ্চাৰণ হ'ব লাগে বিশুদ্ধ, কথন-ভংগী হ'ব লাগে জড়তাহীন, সমস্ত দেহ আৰু মনৰ ওপৰত থাকিব লাগিব অখণ্ড অধিকাৰ – যাতে তেওঁ ইচ্ছা অনুসৰি দেহ সঞ্চালন কৰিব পাৰে। শিল্পীজন হ'ব লাগিব অতি-অভিনয়ৰ মোহমুক্ত। কিন্তু এইবোৰতকৈও ডাঙৰ কথা হৈছে, অভিনয়-শিল্পীজন প্ৰকৃতাৰ্থত এজন সু-নাগৰিক অৰ্থাৎ ভাল মানুহ হ'ব লাগিব। অভিনয়-শিল্পীৰ মূল লক্ষ্য দুটা – প্ৰথমতে, চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা আৰু দ্বিতীয়তে, সেই সৃষ্টি সুন্দৰভাৱে উপস্থাপন কৰা। নাট্যকাৰে ৰচনা কৰা আৰু পৰিচালকে দিয়া নিৰ্দেশনাৰে শিল্পীজনে চৰিত্ৰটো সৃষ্টি কৰিলেও তাত অভিনেতাজনৰ নিজা ধাৰণা আৰু কল্পনা-শক্তিৰ অতি প্ৰয়োজন। উপস্থাপনাৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা প্ৰযোজ্য।

এজন অভিনেতা নিজে অভিনেতা হোৱাৰ লগতে এজন ভাল নাট্যকৰ্মী হোৱাটো অত্যন্ত জৰুৰী – যাৰ বাবে তেওঁৰ Dicipline -ৰ জ্ঞান থকাটো দৰকাৰ। এই Dicipline বা পৰিপাটি হোৱাৰ বাসনা তেওঁৰ বাস্তৱ জীৱনৰ থকা-খোৱা, শোৱা, বহা আদি দৈনন্দিন জীৱন-নিৰ্বাহৰ ধৰণ-কৰণৰ পৰাই আহে; অৰ্থাৎ কেৱল অভিনয়ৰ খাতিৰত দেখুৱাবলৈ শৃংখলাবদ্ধ হোৱাতকৈ এজন অভিনয়-শিল্পীয়ে বাস্তৱ জীৱনতো সমানেই শৃংখলাবদ্ধ হোৱা উচিত। যিজন ব্যক্তিয়ে নিজৰ চেণ্ডেলযোৰ বা নিজৰ কাপোৰযোৰ চিজিল লগাই থ'ব নাজানে বা নোৱাৰে তেওঁ দলীয় অভিনয়ত শৃংখলাবদ্ধতা ৰক্ষা কৰিব পৰাৰ আশাও ক্ষীণ। অভিনয়টো হৈছে Transportation বা পৰিবহন। শিল্পীয়ে এটা চৰিত্ৰৰ ভাব, অনুভূতি, প্ৰকাশভংগী আদি অনুসৰণ কৰি

তাক নিজৰ ভাব-অনুভূতিৰ সংযোগত প্ৰকাশ কৰে। কাহিনী বা বিষয়বস্তুৰ পৰা চৰিত্ৰটোলৈ অভিনয়-শিল্পীজনে তাক নিজৰ ধ্যান-ধাৰণাৰে নিৰ্মাণ কৰি দৰ্শকৰ ওচৰলৈ লৈ যায়। সেয়ে একেটা চৰিত্ৰতে বেলেগ বেলেগ শিল্পীয়ে অভিনয় কৰিলে তাৰ ৰূপদানত (ৰূপায়ণত) বিভিন্নতা পোৱা যায়।

মঞ্চত সাধাৰণতে তিনি ধৰণৰ অভিনয় দেখা যায়। এক ধৰণৰ অভিনয়-ক্ৰিয়াত শিল্পীজনে যিটো চৰিত্ৰত অভিনয় কৰে তাক সম্পূৰ্ণভাৱে আন এজন অভিনেতাই কৰা অভিনয় বা কোনো এটা বাস্তৱ চৰিত্ৰৰ হুবহু নকল কৰি লয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, দূৰদৰ্শনৰ ধাৰাবাহিক 'মহাভাৰত'ত ভীষ্মৰ চৰিত্ৰটোত মুগ্ধ হৈ কোনো এজন অভিনেতাই মঞ্চত অভিনীত 'মহাভাৰত' নাটকতো ভীষ্মৰ চৰিত্ৰটো ঠিক তেনেদৰেই কৰিলে। নাইবা নানা পাটেকাৰে কোনো এখন চিনেমাত কৰা অভিনয়ত মুগ্ধ হৈ অভিনেতাজনে কোনো এখন নাটকত চৰিত্ৰ এটাক ঠিক তেনেদৰেই উপস্থাপন কৰিলে। কোনো এজন শিল্পীয়ে আকৌ এটা চৰিত্ৰৰ ৰূপ দানত লালুপ্ৰসাদ য়াদৱৰ হুবহু নকল কৰিলে। এনে ধৰণৰ অভিনয়ত সৃষ্টিতকৈ অনুকৰণতহে অধিক গুৰুত্ব দিয়া হয়। দ্বিতীয়তে, আন কিছু অভিনয়-শিল্পীয়ে এক অদ্ভূত অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। তেওঁলোকৰ বচন-ভংগী, অংগ-সঞ্চালন আদিত কোনো যুক্তি নাথাকে। চৰিত্ৰটোৰ ভাব আৰু শিল্পীজনে প্ৰকাশ কৰা ভাবৰ মাজত কোনো মিল নাথাকে। নাট্যকাৰে যি ভাবি বা কল্পনা কৰি চৰিত্ৰটো ৰচনা কৰে মঞ্চত কিন্তু তাৰ ঠাইত অন্য এটা চৰিত্ৰহে সৃষ্টি হয়। ফলত গহীন, চিৰিয়াছ চৰিত্ৰ এটা পাতল হৈ পৰে নাইবা কৰুণ ৰসৰ চৰিত্ৰ এটা ভয়াতুৰ হৈ পৰা যেন লাগে। ইয়াৰ কাৰণবোৰৰ ভিতৰত প্ৰধান হ'ল চৰিত্ৰটোৰ শুদ্ধ বিশ্লেষণ আৰু ব্যাখ্যাৰ অভাৱ আৰু লগতে শিল্পীজনৰ মইমতালিৰ মনোভাব। আনবিধ অভিনয় হ'ল, নাট্যকাৰে ৰচনা কৰা চৰিত্ৰটোক অভিনয়-শিল্পীজনে নিজা বিচাৰ-বুদ্ধিৰ লগতে উপযুক্ত বিশ্লেষণ আৰু ব্যাখ্যাৰ আধাৰত পৰিচালকৰ সহায়ত বিশ্বাসযোগ্যভাৱে কৰা উপস্থাপন। ই অভিনয়-শিল্পীৰ সম্পূৰ্ণ নিজা সৃষ্টি। ইয়াত অনুকৰণ জড়িত হৈ থাকিলেও চৰিত্ৰটোৱে দাবী কৰা অংগ-সঞ্চালন, বচন-ভংগী আৰু মানসিক অৱস্থা আদি সকলোখিনিয়েই অভিনয়-শিল্পীজনৰ নিজা বৈশিষ্ট্যৰ আধাৰত আৰু শুদ্ধ ৰূপত দৰ্শকে দেখিবলৈ পাব। এই নিজা বৈশিষ্ট্য বোলা কথাষাৰতেই অন্তৰ্নিহিত হৈ থাকে শিল্পীৰ অভিনয়ৰ পাৰদৰ্শিতা।

প্ৰত্যেক মানুহৰে জন্মৰে পৰা শৰীৰ আৰু মনৰ বিকাশৰ লগে লগে অভিনয় প্ৰতিভাও ফুটি উঠে। এক বা ডেৰ বছৰীয়া শিশু এটিলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, সিহঁতৰ হাতত থকা যিকোনো প্ৰিয় বস্তু এপদ কাঢ়ি আনিলে হঠাৎ অস্বাভাৱিকভাৱে কান্দি উঠে আৰু তৎক্ষণাত ওভোতাই দিলে কান্দোন বন্ধ হৈ যায়। শিশুটিৰ বাবে সেই

কান্দোন আছিল প্ৰকৃততে অভিনয়। বাস্তৱ জীৱনৰ দৈনন্দিন কাম-কাজ আদিৰ বিভিন্ন পৰিস্থিতিত ডাঙৰ মানুহেও অভিনয়ৰ আশ্ৰয় লয়। সৰু ল'ৰা-ছোৱালীয়ে মনে সাজি পতা খেল-ধেমালিৰ মাজতো মানুহৰ এই জন্মগত প্ৰবৃত্তিৰ আভাস পোৱা যায়। মানৱ জীৱন আৰু অভিনয়ৰ মাজত থকা সম্পৰ্কৰ বাবেই এজন অভিনয়-শিল্পীয়ে মানৱ জীৱন সম্পৰ্কে জানিব লাগিব। তাৰ লগতে জীৱ জগতৰ জন্ম-মৃত্যুৰ ৰহস্য, জীৱনৰ বিভিন্নতা, বৈশিষ্ট্যৰ সম্পৰ্কে ধাৰণাও থাকিব লাগিব। চৰিত্ৰ এটাত অভিনয় কৰিবলৈ যাওঁতে শিল্পীগৰাকীয়ে নিজৰ জীৱনটোক অভিনয় কৰিবলগীয়া চৰিত্ৰটোৰ জীৱনটোলৈ পৰিৱৰ্তন কৰিব পাৰিব লাগিব। কোনবিলাক দিশৰ পৰা মানুহ সামাজিক প্ৰাণী হিচাপে স্বীকৃত তাক অভিনয়-শিল্পীজনে জানিব লাগিব। তাৰ বাবে লাগিব সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষণ ক্ষমতা আৰু লাগিব সতৰ্কতা, একাগ্ৰতা, মনোযোগিতা আদি গুণ। এজন অভিনেতাৰ শুদ্ধ অনুমান বা ধাৰণা আৰু কল্পনা কৰিব পৰা ক্ষমতা থাকিব লাগে। অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰসমতা বা Balance অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয়। শিল্পী এজনে শাৰীৰিক আৰু মানসিকভাৱে এই ভাৰসমতাৰ উন্নতি সাধন কৰা প্ৰয়োজন। বিভিন্ন মানৱ চৰিত্ৰৰ উপৰি অভিনয়-শিল্পীয়ে নানা জীৱ-জন্তু, গছ-লতাৰ চৰিত্ৰতো অভিনয় কৰিবলগীয়া হয়। তদুপৰি বাস্তৱ জীৱনৰ বহুতো চিত্ৰ বাস্তৱ ৰূপত মঞ্চত উপস্থাপন কৰাৰ সময়ত, যেনে - পিছল ৰাস্তা বা ঠাইত খোজ কঢ়া, পাহাৰ বগোৱা, নচা, গধুৰ বোজা লৈ খোজ কঢ়া, বহু দূৰৰ পৰা দৌৰি আহি হঠাতে ৰৈ দিয়া আদি অভিনয় বিশ্বাসযোগ্যভাৱে উপস্থাপন কৰাৰ সময়ত শৰীৰৰ ভাৰসাম্য ক্ষমতাৰ উন্নীতকৰণৰ অতি প্ৰয়োজন। আটাইতকৈ ডাঙৰ কথা, ভাৰসাম্যহীন চৰিত্ৰত অভিনয় কৰাৰ বাবে প্ৰচুৰ ভাৰসাম্যৰ প্ৰয়োজন; লাগিলে সি শাৰীৰিকেই হওক বা মানসিকেই হওক।

একাগ্ৰতা বা Concentration-ৰ মূল অৰ্থ হৈছে, এটা কথাতে মন দিয়া। আজিৰ সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক পৰিস্থিতিত আমাৰ মন, মগজুত একে সময়তে বিভিন্ন কথা বা চিন্তাই জুমুৰি দি ধৰে। কিন্তু মগজুৱে কম সময়তে এই সকলোবোৰ চিন্তাৰ ওজন বহন কৰিব নোৱাৰে আৰু তেতিয়াই খেলি-মেলিৰ সৃষ্টি হয়। কোন সময়ত কোনটো চিন্তা কৰিম বা কোনটো কাম কৰিম তাক যদি ঠিৰাং কৰিব নোৱাৰোঁ তেনেহ'লে একাগ্ৰতা ৰক্ষা কৰাৰ আশাও ক্ষীণ। তেতিয়াই হ'ব সময়ৰ অপব্যৱহাৰ। ধৰা হ'ল, স্কুলীয়া ছাত্ৰ এজনে কবিতা এটা বাৰে বাৰে পঢ়ি আছে, কিন্তু মুখস্থ হোৱা নাই। তেওঁ দেখাত একান্ত মনেৰে ডাঙৰ ডাঙৰকৈ পঢ়ি আছে। কিন্তু সেই সময়ত হয়তো তেওঁৰ মনত টি.ভি-ত দিবলগীয়া চিৰিয়েলখনৰ কথাহে সোমাই আছে। সমান্তৰালভাৱে হয়তো সেই স্কুলীয়া ছাত্ৰজনৰ নাকত পাকঘৰৰ পৰা অহা মাংসৰ

গোন্ধেও আমনি কৰি আছে ইত্যাদি। এই বিভিন্ন কথাই মানসিক অৱস্থাত ক্ৰিয়া কৰি থাকিলে কবিতা মুখস্থ হ'বনে ? অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰতো এনেকুৱা হয়। কিন্তু কথা হ'ল বাস্তৱ জীৱনত আমি কোনো এটা বিষয়ত একাগ্ৰতা বা মনোযোগ আনিবলৈ যিমান সময় পাওঁ, অভিনয়ত সিমান সময় পাওঁনে ? অতি কম সময়ৰ ভিতৰত আমি ব্যক্তিগত চিন্তা-ভাবনা, সমস্যা আদিক একাষৰীয়া কৰি থৈ চৰিত্ৰটোৰ লগত একাত্ম হ'ব লাগিব। এজন অভিনয়-শিল্পীয়ে তিনিটা কথা মনত ৰখা দৰকাৰ। যথা – (ক) সতৰ্কতা (Alertness), (খ) মনোযোগ (Attention) আৰু একাত্মতা (Involvement)। বাস্তৱ জীৱনত পঞ্চ ইন্দ্ৰিয়ই যিদৰে আমাক সদায় সতৰ্ক কৰি ৰাখে তেনেদৰে অভিনয়ৰ সময়তো শিল্পীজনৰ পঞ্চ ইন্দ্ৰিয় সতৰ্ক হৈ থাকিব লাগে যাতে যিকোনো দৃশ্য বা চৰিত্ৰ এটাক দৰ্শকৰ সন্মুখত অভিনয়ৰ মাজেৰে সত্য বুলি প্ৰতিপন্ন কৰিব পাৰি। এই ক্ষেত্ৰত অভিনয়-শিল্পীৰ প্ৰয়োজন হয় মানসিক সত্তাক এক কৰিব পৰা এক অদম্য শক্তিৰ। মানসিক প্ৰস্তুতিয়েই হৈছে অভিনয়ত একাগ্ৰতাৰ মূল আধাৰ।

বিভিন্ন অনুশীলনৰ সময়ত অভিনয়-শিল্পীয়ে নিজৰ একাগ্ৰ ক্ষমতাৰ উন্নতি সাধন কৰিব পাৰে। সৰু ল'ৰা-ছোৱালীয়ে খেলা music chair নাইবা উঠা-বহা খেলা একাগ্ৰতা বৃদ্ধিৰ সুন্দৰ উপায়। কিন্তু এটা কথা মনত ৰখা দৰকাৰ যে, concentration বা একাগ্ৰতা দুই ধৰণৰ। খেলুৱৈসুলভ একাগ্ৰতা আৰু ঋষি-মুনিসকলৰ সদৃশ একাগ্ৰতা – যাক কোৱা হয় যৌগিক একাগ্ৰতা। অভিনয়-শিল্পীয়ে ঋষি-মুনিসকলৰ দৰে মনটোক একাত্ম কৰিলে নহ'ব। ঋষি-মুনিসকলে কৰা concentration-ত alertness বা সতৰ্কতাৰ স্থান নাই। তেওঁলোকে ধ্যানৰ সময়ত পৃথিৱীৰ আন কোনো খবৰ নাৰাখে। এই সময়ত তেওঁলোকৰ দেহত উঁই হাফলু উঠে, চুলিত জঁট বান্ধে নাইবা চৰায়ে বাহ লয়। কিন্তু এজন ক্ৰিকেট খেলুৱৈয়ে বেটিং কৰাৰ সময়ত প্ৰতিপক্ষৰ বলাৰজনৰ ওপৰত দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰি একাত্ম হৈ থাকিলেও আন ইন্দ্ৰিয়সমূহৰ দ্বাৰা সতৰ্কতাৰে মনোনিৱেশ কৰে যে, তেওঁৰ ভৰি বা বেটখন ঠিক ঠাইত আছেনে নাই, বলাৰজনৰ বলটো কোনফালে অহাৰ সম্ভাৱনা আছে, ফিল্ডাৰ কোনফালে কম বা বেছি আছে ইত্যাদি ইত্যাদি। ঠিক সেইদৰে অভিনয়-শিল্পীজনে অভিনয় কৰা চৰিত্ৰটোৰ লগত একাত্ম হৈ থাকিলেও কিন্তু সতৰ্কতাৰে লক্ষ্য ৰাখে যে, তেওঁ মঞ্চৰ উপযুক্ত ঠাইত আছে নে নাই। তেওঁৰ কাৰণে সহশিল্পীৰ সমস্যা হৈছে নেকি, লাইট দেহত ঠিক মতে পৰিছেনে নাই নাইবা তেওঁৰ অংগ-সঞ্চালনে সাজসজ্জা বা ৰূপসজ্জা বিনষ্ট কৰিছে নেকি আৰু সৰ্বোপৰি তেওঁ লক্ষ্য ৰাখিব লগীয়া হয় তেওঁৰ অভিনয়ত

যথোপযুক্তভাৱে দৰ্শকে ৰস পাইছেনে নাই এই কথাত।

প্ৰতিজন অভিনয়-শিল্পীৰ প্ৰতিজন দৰ্শকৰ প্ৰতি সমান শ্ৰদ্ধা আৰু দায়িত্ববোধ থাকিব লাগে। মন্দিৰ বা দেৱালয়ৰ বিগ্ৰহ দৰ্শনৰ বাবে যিদৰে দৰ্শনাৰ্থীসকলে দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰে ঈশ্বৰৰ কৰুণা লাভৰ আশাত, সেইদৰে শ শ, হাজাৰ হাজাৰ দৰ্শকে মনোৰঞ্জনৰ আশা লৈ প্ৰেক্ষাগৃহত প্ৰবেশ কৰি আগ্ৰহেৰে মঞ্চলৈ দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰি থাকে। সেয়ে অভিনয়-শিল্পীয়ে প্ৰতিজন দৰ্শকৰ মনত চৰিত্ৰটোৰ পূৰ্ণ সুষমা, পূৰ্ণ অনুভূতি প্ৰতিফলিত কৰাব পাৰিব লাগিব। তেতিয়াহে হ'ব সু-অভিনয়, আহিব সাফল্য।

000000

নাটকৰ মঞ্চসজ্জা আৰু আলোক ব্যৱস্থা ঃ কাৰিকৰী জ্ঞান আৰু কলাসুলভ পৰিকল্পনা

তপজিৎ দত্ত বৰা

> *"ন তজজ্ঞানং ন তাশিল্পং ন সা বিদ্যা ন সা কলা।*
> *ন স যোগে ন তৎ কৰ্ম নাট্যোহাস্মিন যন্নদৃশ্যতে ॥"*
>
> ***নাট্য শাস্ত্ৰ ১/১১৬***

নাটক এক সমবেত কলা। এনে কোনো জ্ঞান, এনে কোনো শিল্প, এনে কোনো বিদ্যা, কলা বা কৰ্ম নাই যি নাটকৰ অংগ নহয়। সৌ তাহানিতেই ভৰত মুনিয়ে *ঋকবেদ*ৰ পৰা পাঠ্যবস্তু, *সামবেদ*ৰ পৰা গীত, *যজুৰ্বেদ*ৰ পৰা অভিনয় আৰু *অথৰ্ব বেদ*ৰ পৰা নৱৰস সংগ্ৰহ কৰি *নাট্যশাস্ত্ৰ*ৰ দৰে অমূল্য গ্ৰন্থ ৰচনা কৰিছিল। হাজাৰ বছৰ আগতেই ৰচিত *নাট্যশাস্ত্ৰ*ত বিজ্ঞানসন্মতভাৱে অভিনয়ক আংগিক. বাচিক, আহাৰ্য আৰু সাত্বিক ৰূপত শ্ৰেণীবিভক্ত কৰিছিল। পুস্ত বা মঞ্চসজ্জা, অংগৰচনা বা ৰূপসজ্জা, অলংকাৰ বা সাজপাৰ আৰু গহনাপাতি আৰু সঞ্জীৱ অৰ্থাৎ special effects-ক আহাৰ্য অভিনয়ৰ উপাদান ৰূপে ভৰত মুনিয়ে চিনাক্ত কৰিছে।

সাজপাৰ আৰু আভূষণে এগৰাকী নাৰীক যিদৰে অধিক আকৰ্ষণীয় কৰি তোলে, একেদৰে আহাৰ্যৰ সাৰ্থক প্ৰয়োগে একোখন নাটকক অধিক বোধগম্য, প্ৰাণৱন্ত আৰু আকৰ্ষণীয় কৰিব পাৰে।

নাটকৰ মঞ্চসজ্জা আৰু আলোক ব্যৱস্থা আহাৰ্য্য উপাদানবোৰৰ ভিতৰত অন্যতম যদিও, এই দুই ক্ষেত্ৰত আমি এতিয়াও যথেষ্ট চালুকীয়া হৈয়েই আছো। কাৰণ আমি শিকাবও নোখোজো, শিকিবও নোখোজো। পঢ়ুৱৈ নাই যেতিয়া, কিতাপো নাই। নাই কোনো বিদ্যানুষ্ঠান অথবা বৃত্তিমুখী উজ্জ্বল ভৱিষ্যত।

অচ্যুৎ বিষয়া, ৰাম হাজৰিকাৰ দৰে অভিজ্ঞ অগ্ৰজসকলৰ সান্নিধ্য, দুখনমান ব্যৱহাৰিক গ্ৰন্থৰ সীমিত অধ্যয়ন আৰু কিছু ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰ আধাৰত এই দুটি বিষয়ক কেন্দ্ৰ কৰি *মঞ্চ আহাৰ্য্য* শীৰ্ষক এখনি ক্ষুদ্ৰ গ্ৰন্থ ২০০৩ চনত প্ৰকাশ কৰি উলিয়াইছিলো। পিছে সেয়া আছিল ভুকুকাত হাতী ভৰোৱাৰ দৰে কাৰ্য। কিয়নো মঞ্চসজ্জা আৰু আলোক ব্যৱস্থাৰ প্ৰতিটো বিষয়ক কেন্দ্ৰ কৰি একো একোখন গ্ৰন্থই

ৰচনা কৰিব পাৰি। সেয়েহে কওঁ আমাৰ এই চমু আলোচনাটিয়ে যদি কাৰোবাৰ অধ্যয়নপুষ্ট মনটিক আলোড়িত কৰিব পাৰে বা অনুসন্ধিৎসু মনৰ দুৱাৰ-খিৰিকীবোৰ খোলাত অকণো সহায় কৰিব পাৰে, আমাৰ শ্ৰম সাৰ্থক হ'ব।

চিত্ৰশিল্প অথবা ভাস্কৰ্যৰ দৰে মঞ্চসজ্জা আৰু আলোক সম্পাতো শিল্প। কিন্তু যি ক্ষেত্ৰত চিত্ৰশিল্প আৰু ভাস্কৰ্যত শিল্পীৰ ব্যক্তিগত দৃষ্টিভংগী, হা-হুমুনিয়াহ, আশা-আকাংক্ষাৰ মূৰ্ত প্ৰকাশ ঘটে, তাৰ বিপৰীতে মঞ্চসজ্জা আৰু আলোক সম্পাতত ব্যৱহাৰিক আৱশ্যকতাইহে অধিক গুৰুত্ব লাভ কৰে। অৱশ্যে তাৰ লগতে মঞ্চসজ্জা আৰু আলোক সম্পাতৰ বিন্যাস (design) সুন্দৰ আৰু আকৰ্ষণীয়ও হোৱাটো বাঞ্ছনীয়। সেয়া ঠিক এক সুবিন্যাসিত ঘৰৰ দৰে, যি সু-সজ্জিত হোৱাৰ উপৰিও মজবুত, বতাহ চলাচল কৰিব পৰা আৰু ব'দ পৰিব পৰা বিধৰ আৰু সকলো আধুনিক সা-সুবিধাৰে পৰিপূৰ্ণ।

সাৰ্থক মঞ্চবিন্যাস (stage design) সদায় সৰল, স্পষ্ট আৰু আকৰ্ষণীয় হোৱাৰ উপৰিও কাহিনী আৰু স্থান-কাল-পাত্ৰৰ অনুকূল হয়। ইয়াৰ উপৰি ইয়াত নিৰ্মাণ আৰু প্ৰয়োগৰ সম্ভাব্যতা, আৰ্থিক সীমাবদ্ধতা, পৰিবহন সমস্যা ইত্যাদিকো সমানেই প্ৰাধান্য দিয়া হয়।

মঞ্চসজ্জা এক সামূহিক প্ৰয়াস

নাট্যকাৰে তেওঁৰ নাটকত যি কাল্পনিক জগত ৰচনা কৰে, পৰিচালকৰ নেতৃত্বত অভিনেতা-অভিনেত্ৰী আৰু অন্যান্য কলা-কুশলীসকলে দৃশ্য-শ্ৰাব্য মাধ্যমত একত্ৰ প্ৰয়াসেৰে সেই কাল্পনিক জগতখনক জীৱন্ত ৰূপ দান কৰে। সেয়েহে প্ৰতিজন শিল্পীয়ে প্ৰথমতে নাটকখন বুজি পাব লাগিব – আনকি দৃশ্যবিন্যাসকৰ্তাইও। ইয়াৰ বাবে প্ৰয়োজন নাট্য বিশ্লেষণৰ।

নাট্যবিশ্লেষণ

(ক) ভৌতিক দিশ

১। ঘটনাৰ স্থান
২। কোন যুগৰ কাহিনী
৩। প্ৰতিটো দৃশ্যৰ সময় আৰু পৰিৱেশ

(খ) শৈল্পিক দিশ

১। ৰচনা-শৈলী আৰু ভাষা
২। প্ৰধান মুড্
৩। বিষয়বস্তু চিন্তাপ্ৰধান নে ভাৱপ্ৰধান
৪। কাহিনীৰ যথাৰ্থতা
৫। চৰিত্ৰ ব্যঞ্জনা

- **(গ) ব্যাখ্যাত্মক দিশ**
  - ১। নাটকৰ ইতিবাচক আৰু নেতিবাচক দিশবোৰ
  - ২। চৰিত্ৰবোৰৰ মানসিক, আৰ্থিক, সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক অৱস্থা
  - ৩। চৰিত্ৰবোৰৰ পৰস্পৰ সম্পৰ্ক
- **(ঘ) ব্যৱহাৰিক দিশ**
  - **প্ৰয়োজন**
    - ১। সা-সামগ্ৰী
    - ২। মুঠ দৃশ্য
    - ৩। প্ৰতিটো দৃশ্যৰ মুঠ চৰিত্ৰ
    - ৪। প্ৰতিটো দৃশ্যৰ প্ৰবেশদ্বাৰৰ সংখ্যা
    - ৫। Special effect-ৰ প্ৰয়োজনীয়তা
  - **সীমাবদ্ধতা**
    - ১। আৰ্থিক সীমাবদ্ধতা
    - ২। সা-সুবিধাৰ সীমাবদ্ধতা

ইয়াৰ উপৰি পৰিচালকৰ স'তে মত বিনিময় কৰি আৰু আখৰাত উপস্থিত থাকিলেহে দৃশ্যবিন্যাস-কৰ্তাই বিন্যাসৰ প্ৰাৰম্ভিক পৰিকল্পনাত হাত দিব পাৰিব। কিন্তু দৃশ্য-মাধ্যমৰ তাত্ত্বিক দিশবোৰৰ সামগ্ৰিক জ্ঞান অবিহনে দৃশ্যবিন্যাসত হাত দিবলৈ যোৱা মানে জন্মান্ধই ফুটবল খেলিবলৈ যোৱাৰ দৰে কথা।

দৃশ্যবিন্যাসৰ উপাদানবোৰ : দৃশ্যবিন্যাসৰ উপাদানবোৰক চাৰিভাগত ভগাব পাৰি। যথা –

১। ধাৰণাত্মক উপাদান :- বিন্দু, ৰেখা, তল, ঘনত্ব

২। দৃশ্যাত্মক উপাদান :- আকাৰ, আকৃতি, পোহৰ, ৰং, স্পৰ্শগুণ বা texture

৩। সম্পৰ্কমূলক উপাদান :- দিশ, স্থান, স্থিতি, মাত্ৰা

৪। ব্যৱহাৰিক উপাদান :- অৰ্থ, কাৰ্য, অভিব্যক্তি

বিন্যাসৰ প্ৰধান উপাদান বিন্দু। বিন্দুৰ পৰা ৰেখা আৰু ৰেখাৰ পৰা তলৰ সৃষ্টি হয়। ৰেখা গতিৰ মূল। ইপিনে যিকোনো বস্তুৰ ৰূপদানো হয় ৰেখাৰ দ্বাৰা।

- **ৰেখা**
  - **জ্যামিতিক ৰেখা**
    - সৰল ৰেখা
    - বক্ৰ ৰেখা
    - প্ৰান্ত ৰেখা
    - তীক্ষ্ণ ৰেখা
  - **কল্প ৰেখা**
    - স্থিৰ ৰেখা
    - অস্থিৰ ৰেখা

ভূমি সমান্তৰাল ৰেখাই নিষ্ক্ৰিয়তা আৰু উলম্ব ৰেখাই সক্ৰিয়তাৰ আভাস দিয়াৰ বিপৰীতে হেলনীয়া ৰেখাবোৰে উত্তেজনাৰ সৃষ্টি কৰে আৰু ভগ্নস্তম্ভৰ দৰে তীক্ষ্ণ কোণ সৃষ্টিকাৰী ৰেখাই দ্বন্দ্বৰ পৰিবেশ গঢ়ে। বক্ৰ ৰেখা সুৰুচি আৰু বৃত্তীয় ৰেখা সম্পূৰ্ণতাৰ প্ৰতীক।

বস্তুৰ আকৃতিয়ে কয় সি দেখাত কেনেকুৱা আৰু আকাৰে কয় সি কিমান ডাঙৰ বা সৰু। ৰেখা আৰু তলে মিলি একোটা বস্তুৰ আকাৰ আৰু আকৃতি প্ৰদান কৰে যদিও ৰং আৰু পোহৰেহে তাক বিশেষত্ব প্ৰদান কৰে।

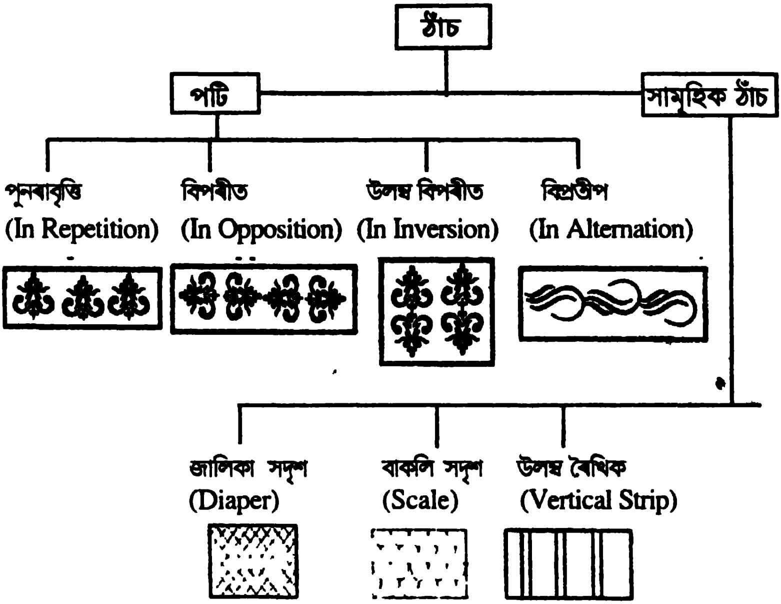
শুদ্ধতা (true), সাপেক্ষতা (value) আৰু ঘনত্ব (chroma) ৰঙৰ তিনিটা প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। শুদ্ধতাৰ সহায়ত আমি একোটা ৰঙক ৰঙা, নীলা, হালধীয়া আদি ৰূপত চিনাক্ত কৰোঁ। ৰঙটো ডাঠ নে পাতল (কিমান ক'লা, কিমান বগা), সেয়া নিৰূপণ কৰে তাৰ সাপেক্ষতাই। আৰু ঘনত্ব হৈছে ৰঙৰ degree of purity।

ৰং আৰু পোহৰৰ তাৰতম্যৰ ফলত বস্তুৰ উপৰিভাগ মসৃণ নে খহটা, উজ্জ্বল নে শেতা, গভীৰ নে অগভীৰ তাৰ উমান পোৱা যায়। ইয়েই বস্তুটোৰ স্পৰ্শগুণ বা texture।

দৃশ্যবিন্যাসৰ প্ৰাথমিক সূত্ৰ

অনৈক্যৰ মাজত ঐক্য স্থাপন মঞ্চবিন্যাসৰ প্ৰাথমিক সূত্ৰ। ঐক্য স্থাপনৰ অৰ্থ হৈছে সমৰূপাৰোপণ (harmony)। সমৰূপাৰোপণৰ প্ৰধান আহিলা পুনৰাবৃত্তি (repetation)। পিছে পুনৰাবৃত্তিৰ মাত্ৰাধিক ব্যৱহাৰে দৃশ্যবিন্যাসত একঘেয়ামীৰ সৃষ্টি যাতে কৰিব নোৱাৰে, তাৰ বাবে দৃশ্যৰচনা (composition)-ত বিৰোধাভাস (contrast) অনা হয়। এই বিৰোধাভাসৰ সহায়তেই অগ্ৰভূমি (foreground)-ক পৃষ্ঠভূমি (background)-ৰ পৰা অথবা এজন অভিনেতাক তেওঁৰ পাৰিপাৰ্শ্বিকৰ পৰা পৃথক কৰি ইপ্সিত গুৰুত্ব প্ৰদান কৰিব পাৰি।

সমৰূপাৰোপণ আৰু বিৰোধাভাসক ভিন-ভিন মাত্ৰাত সংযোজন-বিয়োজন কৰি দৃশ্যবিন্যাসত বিচিত্ৰতা (variation)-ৰ সৃষ্টি কৰিলে তাত প্ৰাণ সঞ্চাৰ হয়। বিচিত্ৰতাৰ পুনৰাবৃত্তিয়ে একোটা ঠাঁচ বা pattern-ৰ সৃষ্টি কৰে।


ঠাঁচ
পটি
সামূহিক ঠাঁচ
পুনৰাবৃত্তি (In Repetition)
বিপৰীত (In Opposition)
উলম্ব বিপৰীত (In Inversion)
বিপ্ৰতীপ (In Alternation)
জালিকা সদৃশ (Diaper)
বাকলি সদৃশ (Scale)
উলম্ব বৈখিক (Vertical Strip)

দৃশ্য ৰচনা

চিত্তাকৰ্ষক দৃশ্য ৰচনা (composition)-ৰ মূল এহাতে যেনেকৈ সাপেক্ষতা (proportion) আৰু ছন্দ (rhythm), আনহাতে ঠিক তেনেকৈ ভাৰসাম্য (balance) আৰু গতি (movement)।

দুটা বস্তুৰ এটা আনটোৰ তুলনাত কিমান ডাঙৰ বা সৰু তাৰ অনুপাতেই সাপেক্ষতা। দৃশ্য ৰচনাত ছন্দৰ অনুভৱ হয় ৰেখাৰ দ্বাৰা। উলম্ব অথবা ভূমি-সমান্তৰাল ৰেখাৰ দৃশ্য ৰচনাতকৈ হেলনীয়া ৰেখাৰ দৃশ্য ৰচনাই অধিক গতি প্ৰদান কৰে। পোন ৰেখাবোৰ শক্তিশালী যদিও বক্ৰ ৰেখাইহে দৃশ্য ৰচনাক বৈচিত্ৰ্যময় কৰি তোলে।

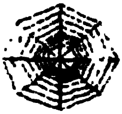
সুবিশাল মঞ্চখনৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট মনে বিচৰা স্থানত যদি পৰিচালকে দৰ্শকৰ দৃষ্টি আৰু মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰাত সক্ষম হয় তেনেহ'লে আমি কওঁ যে দৃশ্য ৰচনাই ভাৰসাম্য বজাই ৰাখিব পাৰিছে। অৰ্থাৎ দৰ্শকৰ দৃষ্টি আৰু মনোযোগৰ বলৰেখা (lines of forces) -বোৰৰ পৰস্পৰ সম্পৰ্কই ভাৰসাম্য। পিছে ভাৰসাম্য মানেই স্থিৰতা। আনহাতে নাটক গতিশীল। গতিকে নাটকৰ গতিশীলতাৰ লগত সংগতি ৰাখি দৰ্শকৰ দৃষ্টি আৰু মনোযোগৰ বলৰেখাবোৰেও সঘনে স্থান পৰিবৰ্তন কৰিবলৈ বাধ্য। ইয়াৰ অৰ্থ এয়েই যে, মঞ্চৰ ভাৰসাম্যও স্থিৰ নহয়, গতিশীল। গতিয়ে

নাটকত প্ৰাণ সঞ্চাৰ কৰে আৰু উৎকণ্ঠিত মুহূৰ্তবোৰৰ সৃষ্টি কৰে।

ভাৰসাম্য

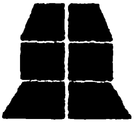
অক্ষভিত্তিক
(Axial)
কোনো অক্ষৰ দুয়োকাষে
সমভৰৰ দৃশ্যবস্তু স্থাপনত
সৃষ্টি হোৱা ভাৰসাম্য

চক্ৰাকাৰ
(Radial)
বিশেষ বিন্দুক কেন্দ্ৰ
কৰি 'গঢ় লোৱা প্ৰতিসম
ভাৰসাম্য

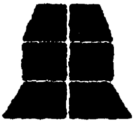


সুগুপ্ত
(Occult)
সামঞ্জহীন বস্তুৰ
মাজত গঢ়ি উঠা
অনুভূত ভাৰসাম্য

প্ৰতিসম
(Symmetrical)
ভৰ, আকাৰ, আয়তন,
ৰং, ডিটেইল সকলো
দিশৰ পৰা সন্তুলিত



অপ্ৰতিসম
(Asymmetrical)
ভৰৰ ভাৰসাম্য
থাকিলেও ৰং আৰু
ডিটেইলৰ ভিন্নতা থাকে

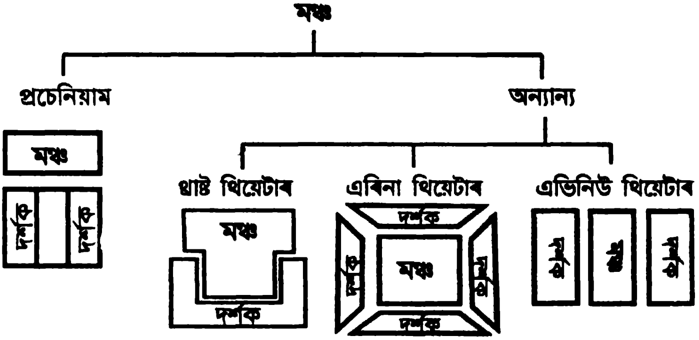


নানাৰূপী মঞ্চ

য'ত নাটকৰ অভিনয় হয়, সেয়াই মঞ্চ। ঘৰে বাহিৰে, বাটে-ঘাটে, জাহাজৰ ডেকত, উৰাজাহাজ বা গাড়ীৰ ভিতৰত, প্ৰেক্ষাগৃহ অথবা অস্থায়ী পেণ্ডেলত, মুঠতে যিকোনো স্থানতেই নাট্যাভিনয় হ'ব পাৰে।

আমাৰ ভাওনা বা পশ্চিমৰ এৰিনা থিয়েটাৰত দৰ্শক মঞ্চৰ চাৰিওদিশে বহে। দক্ষিণ কামৰূপৰ যাত্ৰাপাটিবোৰৰ নাট্যাভিনয় দৰ্শকে তিনিফালৰ পৰা চাব পাৰে। এভিনিউ থিয়েটাৰৰ মঞ্চৰ দুই বিপৰীত দিশত দৰ্শকে অৱস্থান কৰে। থ্ৰাষ্ট থিয়েটাৰৰ মঞ্চখন দৰ্শকৰ মাজলৈ কিছুদূৰ সোমাই অহা। অৱশ্যে মঞ্চ বুলিলে আমি সাধাৰণতে প্ৰচেনিয়াম মঞ্চকে বুজো। প্ৰচেনিয়াম মঞ্চখন দৰ্শকৰ দিশে উন্মুক্ত এটা বাকচৰ দৰে। ফটো ফ্ৰেমৰ দৰে এটা ফ্ৰেম (Prosceniumarch)-ৰ মাজেৰে দৰ্শকে নাট্যাভিনয় উপভোগ কৰে। দৰ্শক আৰু মঞ্চৰ মাজত সদায় এক ন্যূনতম দূৰত্ব

বিৰাজমান হৈ থাকে, যাক নান্দনিক দূৰত্ব (aesthetic distance) বোলা হয়। এই নান্দনিক দূৰত্বৰ বাবেই মঞ্চখন স্থিৰ চিত্ৰৰ দৰে দ্বিমাত্ৰিক হৈ পৰে। সেয়েহে স্থিৰ চিত্ৰৰ দৰেই পৰিপ্ৰেক্ষিত সূত্ৰ (laws of perspective), দৃশ্য ৰচনাৰ ৰীতি (rules of composition) প্ৰচেনিয়াম থিয়েটাৰৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য।


মঞ্চ
প্ৰচেনিয়াম
অন্যান্য
মঞ্চ
দৰ্শক
দৰ্শক
থ্ৰাষ্ট থিয়েটাৰ
মঞ্চ
দৰ্শক
এৰিনা থিয়েটাৰ
দৰ্শক
দৰ্শক
মঞ্চ
দৰ্শক
দৰ্শক
এভিনিউ থিয়েটাৰ
দৰ্শক
মঞ্চ
দৰ্শক

মঞ্চসজ্জাৰ বিভিন্ন শৈলী ঃ

মঞ্চসজ্জাৰ শৈলীবোৰ স্বতন্ত্ৰ নহয় – আটাইবোৰেই সাহিত্য আৰু চিত্ৰশিল্পৰ শৈলীবোৰৰ আধাৰত প্ৰতিষ্ঠিত। সময় পৰিৱৰ্তনশীল। পৰিৱৰ্তনশীল সময়ৰ স'তে সংগতি ৰাখি যিবোৰ সামাজিক পৰিৱৰ্তন বা অভ্যুত্থান হৈ আহিছে সিবোৰে শিল্পীৰ দৃষ্টিভংগী (vision)-কো প্ৰভাৱিত কৰি আহিছে। একোটা নতুন দৃষ্টিভংগীয়ে একোটা নতুন শৈলীৰ জন্ম দিয়ে। দৃষ্টিভংগী আৰু শৈলী, টকাটোৰ ইপিঠি-সিপিঠি।

১। **ৰমন্যাসিক শৈলী** (Romanticism)

প্ৰেম আৰু সৌন্দৰ্য ৰমন্যাসিকতাৰ উপজীব্য বস্তু। ইয়াৰ সকলো ৰঙীণ, মিঠা-মিঠা, ভাল লগা। বহুক্ষেত্ৰত ৰমন্যাসিকতাই বাস্তৱ জগতৰ পৰা ফালৰি কাটি অতিৰঞ্জনাকহে অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰে।

২। **প্ৰকৃতিবাদ** (Naturalism)

ৰমন্যাসিক ধাৰাৰ অতিৰঞ্জনাক ন্যস্ত কৰি এদল শিল্পীয়ে চিন্তা কৰিব ধৰিলে যে জীৱনক তাৰ যথাৰ্থ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব লাগে। স্বাভাৱিক যিটো তাৰ বাহিৰে ৰঙীণ বুলি দ্বিতীয়খন জগত নাই। প্ৰকৃতিবাদী মঞ্চসজ্জাত সেয়েহে একোটা দৃশ্যত স্বাভাৱিক সকলো সামগ্ৰীৰে মঞ্চখন উপচাই দিয়া হয়। কিন্তু এনে কৰিবলৈ যাওঁতে মঞ্চত অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ কাৰণে প্ৰতিবন্ধকতা সৃষ্টি কৰাহে হয়।

৩। বাস্তৱবাদ (Realism)

বাস্তৱবাদী শিল্পত মানুহৰ সুস্থ উপলব্ধি আৰু ৰূপৰ বহিৰ্প্ৰকাশ ঘটে। বাস্তৱবাদী মঞ্চসজ্জা সদায় সৰল আৰু পৰিমিত হয়। 'যিমানটো প্ৰয়োজন, কেৱল সিমানটো' বাস্তৱবাদী মঞ্চসজ্জাৰ মূল কথা। বাস্তৱবাদী মঞ্চসজ্জাই প্ৰকৃতিবাদে সৃষ্টি কৰা প্ৰতিবন্ধকতাক নিৰ্মূল কৰিলে। আজিও বিশ্বৰ প্ৰায়বোৰ মঞ্চসজ্জা বাস্তৱবাদী শৈলীৰ আধাৰত ৰচিত।

৪। অভিব্যক্তিবাদ (Expressionism)

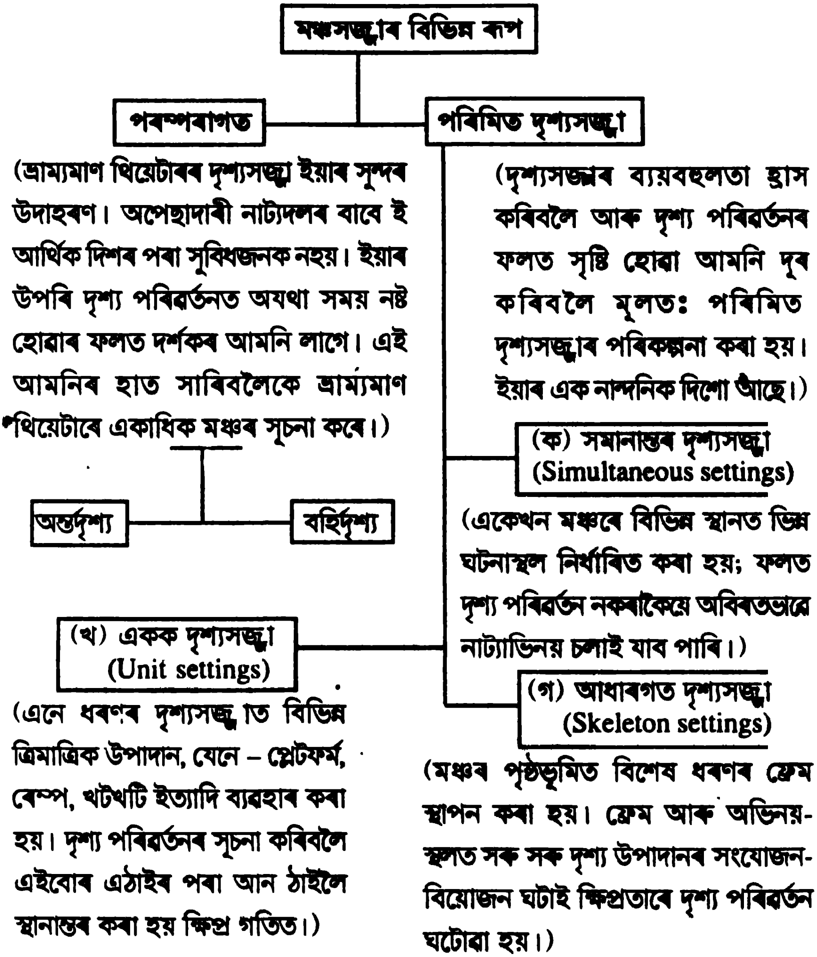
শিল্প-কলাৰ জগতত অভিব্যক্তিবাদ বা প্ৰকাশবাদ বাস্তৱবাদৰ প্ৰতিক্ৰিয়াশীল চিন্তাধাৰা। প্ৰথম বিশ্বযুদ্ধই মানুহৰ সামাজিক, সাংস্কৃতিক আৰু ৰাজনৈতিক প্ৰমূল্যবোধক মোক্ষম আঘাত হানি বিখণ্ডিত কৰিলে। ইয়াৰ ফলস্বৰূপে শিল্প-কলাৰ জগততো বাস্তৱক বিখণ্ডিত কৰি মানুহৰ একাকীত্ব আৰু অন্তৰ্দৃষ্টিক অভিব্যক্ত কৰাৰ যি প্ৰয়াস দেখা গ'ল সিয়েই অভিব্যক্তিবাদৰ সূচনা কৰিলে। অভিব্যক্তিবাদী মঞ্চসজ্জাত বস্তুৰ যথাৰ্থ ৰূপটোক বিখণ্ডিত কৰি একোটা বাহুল্য ৰূপত প্ৰকাশ কৰা হয়।

৫। প্ৰভাৱবাদ (Impressionism)

প্ৰভাৱবাদী দৃশ্যসজ্জাত বস্তুৰ দৃশ্যৰূপটোতকৈ সেই দৃশ্যৰূপটোৱে শিল্পীৰ মনত কেনে ধৰণৰ প্ৰভাৱ পেলাইছে বা আবেগ সৃষ্টি কৰিছে তাৰহে প্ৰকাশ ঘটাব খোজে। এনে ধৰণৰ মঞ্চসজ্জাত মঞ্চখন কেবাটাও ক্ষেত্ৰত বিভক্ত হৈ যায়। ইয়াত চিত্ৰিত বেকড্ৰপ, ৰং-বিৰঙৰ পোহৰ, আদিৰ বহুল প্ৰয়োগ ঘটে।

মঞ্চসজ্জাৰ বিভিন্ন ৰূপ

মঞ্চসজ্জাক মূৰ্ত ৰূপৰ আধাৰতো বিভিন্ন ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি। তলৰ তালিকাত এনে কিছুমান মঞ্চসজ্জাৰ ৰূপৰ কথা সন্নিবিষ্ট কৰা হ'ল।



মঞ্চসজ্জাৰ বিভিন্ন ৰূপ

পৰম্পৰাগত

(ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ দৃশ্যসজ্জা ইয়াৰ সুন্দৰ উদাহৰণ। অপেছাদাৰী নাট্যদলৰ বাবে ই আৰ্থিক দিশৰ পৰা সুবিধজনক নহয়। ইয়াৰ উপৰি দৃশ্য পৰিৱৰ্তনত অযথা সময় নষ্ট হোৱাৰ ফলত দৰ্শকৰ আমনি লাগে। এই আমনিৰ হাত সাৰিবলৈকে ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰে একাধিক মঞ্চৰ সূচনা কৰে।)

অন্তৰ্দৃশ্য

বহিৰ্দৃশ্য

পৰিমিত দৃশ্যসজ্জা

(দৃশ্যসজ্জাৰ ব্যয়বহুলতা হ্ৰাস কৰিবলৈ আৰু দৃশ্য পৰিৱৰ্তনৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা আমনি দূৰ কৰিবলৈ মূলতঃ পৰিমিত দৃশ্যসজ্জাৰ পৰিকল্পনা কৰা হয়। ইয়াৰ এক নান্দনিক দিশো আছে।)

(ক) সমানান্তৰ দৃশ্যসজ্জা (Simultaneous settings)

(একেখন মঞ্চৰে বিভিন্ন স্থানত ভিন্ন ঘটনাস্থল নিৰ্ধাৰিত কৰা হয়; ফলত দৃশ্য পৰিৱৰ্তন নকৰাকৈয়ে অবিৰতভাৱে নাট্যাভিনয় চলাই যাব পাৰি।)

(খ) একক দৃশ্যসজ্জা (Unit settings)

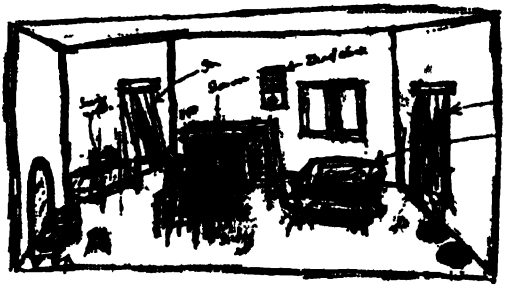
(এনে ধৰণৰ দৃশ্যসজ্জাত বিভিন্ন ত্ৰিমাত্ৰিক উপাদান, যেনে – প্লেটফৰ্ম, ৰেম্প, খটখটি ইত্যাদি ব্যৱহাৰ কৰা হয়। দৃশ্য পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা কৰিবলৈ এইবোৰ এঠাইৰ পৰা আন ঠাইলৈ স্থানান্তৰ কৰা হয় ক্ষিপ্ৰ গতিত।)

(গ) আধাৰগত দৃশ্যসজ্জা (Skeleton settings)

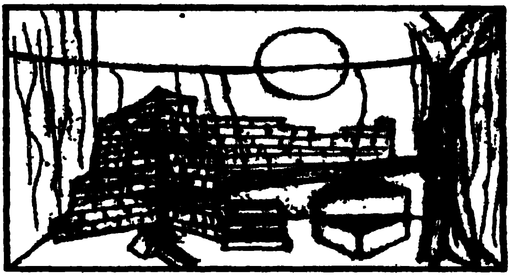
(মঞ্চৰ পৃষ্ঠভূমিত বিশেষ ধৰণৰ ফ্ৰেম স্থাপন কৰা হয়। ফ্ৰেম আৰু অভিনয়-স্থলত সৰু সৰু দৃশ্য উপাদানৰ সংযোজন-বিয়োজন ঘটাই ক্ষিপ্ৰতাৰে দৃশ্য পৰিৱৰ্তন ঘটোৱা হয়।)

মঞ্চসজ্জাৰ স্কেচ, পৰিপ্ৰেক্ষিত চিত্ৰ আৰু আৰ্হি

বিন্যাসকৰ্তাই উকা হাতেৰে নাটকৰ মঞ্চসজ্জাৰ যিবোৰ ৰেখাচিত্ৰ অংকন কৰি পৰিচালকৰ স'তে ভাব বিনিময় কৰে সেয়াই স্কেচ।



স্কেচ (অপূৰ্ণ-পৰিপূৰ্ণ)



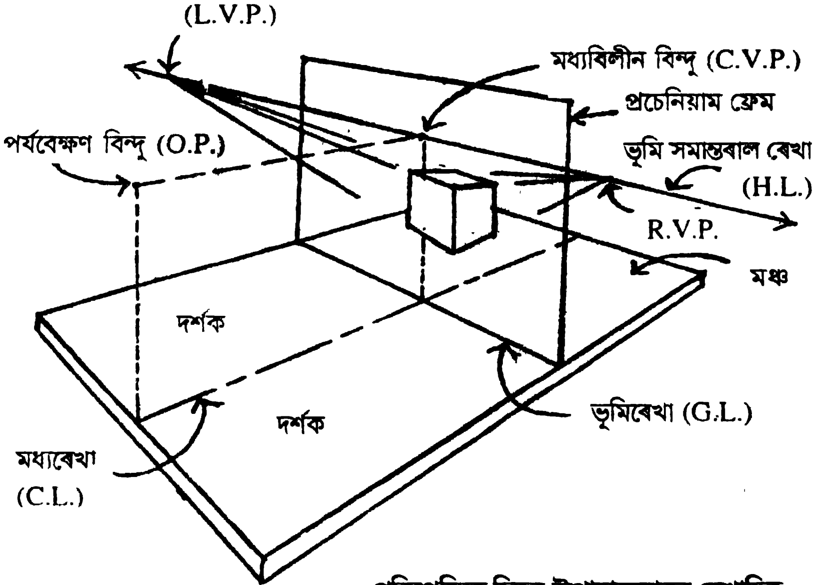
স্কেচ (হনুমানৰ নাতি, ৰজা আৰু কণ্টকৰাম)

পৰিপ্ৰেক্ষিত চিত্ৰ স্কেচতকৈ অধিক কাৰিকৰী। ইয়াৰ ইংৰাজী প্ৰতিশব্দ perspective – দুটা লেটিন শব্দ per আৰু specere-ৰ সমন্বয়ত সৃষ্ট।

per	+	specere	=	perspective
(নিৰ্দিষ্ট স্থানৰ মাজেৰে)		(চোৱা)		(নিৰ্দিষ্ট দূৰত্ব আৰু উচ্চতাৰ পৰা প্ৰচেনিয়াম ফ্ৰেমৰ মাজেৰে চাওঁতে দেখা মঞ্চসজ্জাৰ ত্ৰিমাত্ৰিক ৰূপ)

পৰিপ্ৰেক্ষিত চিত্ৰ একোখন ফটোগ্ৰাফৰ দৰে। ইয়াত ওচৰৰ বস্তু ডাঙৰ আৰু দূৰৰ বস্তু সৰু দেখি আৰু ওচৰৰ বস্তুতকৈ দূৰৰ বস্তুৰ ৰং ক্ৰমে পাতল হয়। সমান্তৰাল ৰেখাবোৰ নিৰ্দিষ্ট বিন্দুত মিলিত হয়। পৰিপ্ৰেক্ষিত চিত্ৰত ওচৰৰ বস্তু ডাঙৰ আৰু দূৰৰ বস্তু সৰু দেখা ঘটনাটোক পৰিপ্ৰেক্ষিত সংকোচন (foreshortening) বোলে। সমান্তৰাল ৰেখাবোৰে বিলীন বিন্দু (vanishing point)-ত মিলিত হোৱা যেন দেখা দৃষ্টিভ্ৰমৰ বাবেই পৰিপ্ৰেক্ষিত সংকোচন ঘটে। যি স্থানৰ পৰা মঞ্চখন চোৱা হয় তাক পৰ্যবেক্ষণ বিন্দু (observing point) বোলে। প্ৰচেনিয়াম ফ্ৰেম আৰু মঞ্চৰ মজিয়াখন বিভাজন

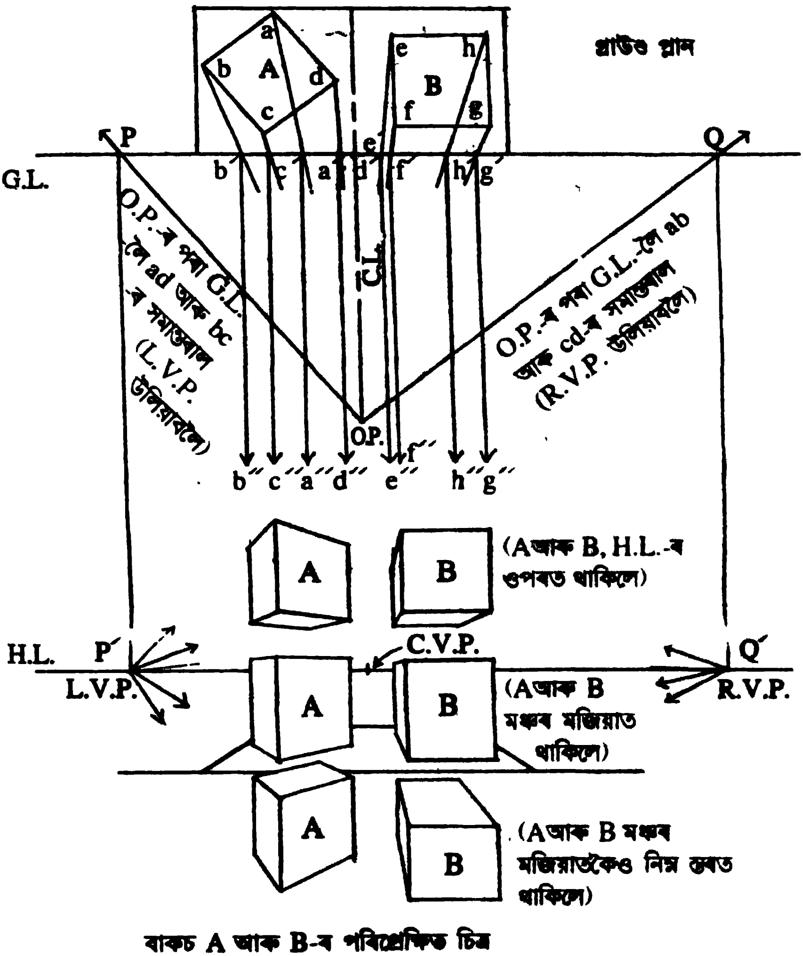
ৰেখাৰ ওপৰত মিলিত হয় তাক ভূমিৰেখা (ground line) আৰু প্ৰচেনিয়াম ফ্ৰেমতেই পৰ্যবেক্ষণ বিন্দুৰ উচ্চতাত স্থিত ভূমিৰেখাৰ সমান্তৰাল কাল্পনিক ৰেখাডালক ভূমিসমান্তৰাল ৰেখা (horizontal line) বোলে। বিলীনবিন্দুবোৰে এই ভূমিসমান্তৰাল ৰেখাতেই অৱস্থান কৰে। মঞ্চৰ সোঁমাজেৰে ভূমিৰেখাক লম্বভাৱে ছেদ কৰা কাল্পনিক ৰেখাডালেই মধ্যৰেখা (centre line)। মধ্যৰেখাৰ সমান্তৰাল ৰেখাবোৰে মধ্যবিলীন বিন্দু (central vanishing point)-ত আৰু মধ্যৰেখাৰ স'তে কৌণিক অৱস্থান কৰা ৰেখাই পৰ্যবেক্ষণ বিন্দুৰ পৰা ভূমিৰেখালৈ তাৰ সমান্তৰালকৈ টনা ৰেখাই যি স্থানত ভূমিৰেখাক ছেদ কৰে, ভূমিসমান্তৰাল ৰেখাৰ অনুৰূপ স্থানত সেই ৰেখাৰ বিলীন বিন্দুৰ অৱস্থান।


(L.V.P.)
মধ্যবিলীন বিন্দু (C.V.P.)
প্ৰচেনিয়াম ফ্ৰেম
পৰ্যবেক্ষণ বিন্দু (O.P.)
ভূমি সমান্তৰাল ৰেখা
(H.L.)
R.V.P.
মঞ্চ
দৰ্শক
দৰ্শক
ভূমিৰেখা (G.L.)
মধ্যৰেখা
(C.L.)

পৰিপ্ৰেক্ষিত চিত্ৰৰ উপাদানবোৰৰ ৰেখাচিত্ৰ

সিপিঠিৰ চিত্ৰত A আৰু B বাকচ দুটাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত চিত্ৰৰ বৰ্ণনা কৰা হৈছে। A বাকচটোৰ কাষবোৰ মধ্যৰেখা (C. L.)-ৰ সমান্তৰাল নোহোৱা বাবে ইয়াৰ দুটা বিলীন বিন্দু - RVP আৰু LVP। ad আৰু bc-ৰ সমান্তৰালকৈ পৰ্যবেক্ষণ বিন্দু (O P)-ৰ পৰা ভূমিৰেখা টনা ৰেখাই ভূমিৰেখা (G. L.)-ক P বিন্দুত ছেদ কৰিছে। গ্ৰাউণ্ড প্লানৰ G. L.-ৰ পৰা পৰিপ্ৰেক্ষিত চিত্ৰৰ G. L.-ৰ সমান্তৰাল H. L.-অলৈ মধ্যৰেখাৰ সমান্তৰালকৈ PP' অংকন কৰোঁতে H. L.-ক সি P'-ত ছেদ কৰে। এতেকে

P′, ad আৰু bc-ৰ L.V.P.। একেদৰে Q, ab আৰু cd-ৰ R.V.P.।


গ্ৰাউণ্ড প্লান
a
b
A
d
c
e
h
B
f
g
P
Q
G.L.
b′
c′
a′
d′
e′
f′
h′
g′
C.L.
O.P.-ৰ পৰা G.L.-লৈ ad আৰু bc-ৰ সমান্তৰাল (L.V.P. উলিয়াবলৈ)
O.P.-ৰ পৰা G.L.-লৈ ab আৰু cd-ৰ সমান্তৰাল (R.V.P. উলিয়াবলৈ)
O.P.
f″
b″ c″ a″ d″ e″ h″ g″
A
B
(A আৰু B, H.L.-ৰ ওপৰত থাকিলে)
H.L.
P′
L.V.P.
C.V.P.
Q′
R.V.P.
A
B
(A আৰু B মঞ্চৰ মজিয়াত থাকিলে)
A
B
(A আৰু B মঞ্চৰ মজিয়াতকৈও নিম্ন স্তৰত থাকিলে)

বাকচ A আৰু B-ৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত চিত্ৰ

abcd আৰু efgh বিন্দুকেইটাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত সংকোচন উলিয়াবলৈ পৰ্যবেক্ষণ বিন্দুৰ পৰা উক্ত প্ৰতিটো বিন্দুক সংযোগ কৰা হয়। এই সংযোগী ৰেখাবোৰে গ্ৰাউণ্ড প্লানৰ G.L.-অক যিবোৰ স্থানত ছেদ কৰে, সেইবোৰ স্থানলৈ abcd আৰু efgh-ৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত সংকোচন (foreshortening) ঘটে (a′b′c′d′ আৰু e′f′g′h)।

এতিয়া a′b′c′d′ আৰু e′f′g′h′-ক মধ্যৰেখাৰ সমান্তৰালকৈ তলৰ

পৰিপ্ৰেক্ষিত চিত্ৰৰ স্থানলৈ প্ৰসাৰিত কৰা হ'ল। ইয়াৰ পিছত উক্ত প্ৰসাৰিত ৰেখাবোৰক নিৰ্দিষ্ট বিলীন বিন্দুৰ পৰা টনা ৰেখাৰে ভিন-ভিন উচ্চতাত ছেদ কৰি বাকচ A আৰু B-ৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত চিত্ৰ অংকন কৰিব পাৰি।

মডেল হৈছে মঞ্চসজ্জাৰ ত্ৰিমাত্ৰিক প্ৰতিৰূপ। ত্ৰিমাত্ৰিক হোৱা বাবে যিকোনো ৰেখাচিত্ৰতকৈ মডেলৰ সহায়ত ব্যাখ্যা কৰা সহজ। ইয়াক মনে বিচৰা ধৰণে যিকোনো দিশৰ পৰা প্ৰত্যক্ষ কৰিব পাৰি, চুই চাব পাৰি; অভিনয় এলেকাৰ বিস্তৃতি আৰু সীমাবদ্ধতা, মঞ্চৰ গভীৰতা, সা-সামগ্ৰীবোৰৰ আকাৰ, আকৃতি আৰু সাপেক্ষতাৰ যথাৰ্থ পূৰ্বানুমান কৰিব পাৰি মডেল বা আৰ্হিৰ সহায়ত।

মঞ্চৰ আকাৰ, আকৃতিৰ অনুপাতত ডাঠ কাগজ বা প্লাইউডেৰে সহজেই একোটা মডেল নিৰ্মাণ কৰিব পাৰি।

মডেল

প্ৰদৰ্শনমূলক মডেল	কাৰিকৰী মডেল
(ইয়াৰ সহায়ত মঞ্চসামগ্ৰীবোৰৰ আকাৰ, আকৃতি, অৱস্থান, অভিনয় এলেকাৰ বিস্তৃতি আৰু সীমাবদ্ধতা ইত্যাদিৰ ব্যাখ্যা কৰা হয়)	(ইয়াৰ সহায়ত দৃশ্য উপাদানবোৰৰ একত্ৰীকৰণ আৰু বিভংগন, সংৰক্ষণ, মঞ্চসজ্জাৰ ক্ষিপ্ৰ পৰিৱৰ্তন ইত্যাদিৰ কাৰিকৰী গৱেষণা আৰু ব্যাখ্যা আগবঢ়োৱা হয়)

মঞ্চসামগ্ৰী

মঞ্চসামগ্ৰীবোৰক তলৰ তালিকাৰ ভিত্তিত বিভক্ত কৰি ল'লে বিন্যাস-কৰ্তাৰ পৰিকল্পনা অধিক ত্ৰুটিমুক্ত হয়।

মঞ্চসামগ্ৰী

ব্যৱহাৰিক সামগ্ৰী	দৃশ্যসামগ্ৰী	সজ্জাসামগ্ৰী	পৰিবেশ সৃষ্টিৰ সামগ্ৰী
(Hand Properties)	(Stage properties)	(Decorative properties)	(Effect properties)
উদাহৰণ : কাগজ, কলম, কিতাপ, ছুৰী, কাপ-প্লেট ইত্যাদি।	উদাহৰণ : গছ, টেবুল, চকী, শিল, বিচনা ইত্যাদি।	উদাহৰণ : পৰ্দা, তৈলচিত্ৰ, ফুলৰ থোক ইত্যাদি।	উদাহৰণ : বতাহ, বৰষুণ, জল-উৎস ইত্যাদি। দৃশ্য-শ্ৰাব্য পৰিবেশ সৃষ্টিৰ বাবে ব্যৱহৃত কাৰিকৰী সামগ্ৰীবোৰ।

দৃশ্যসজ্জাত ৰঙৰ প্ৰলেপন

১। প্ৰলেপনৰ আগেয়ে ফ্ৰেটৰ কাপোৰৰ ফুটাবোৰ মাৰি ল'ব লাগে।

২। ফ্ৰেটত পুৰণা ৰং থাকিলে থিনাৰেৰে পাতল কৰি ল'ব লাগে।

৩। ফ্ৰেটৰ কাপোৰ ঢিলা হৈ গ'লে প্ৰলেপনৰ আগেয়ে কাপোৰখন পুনৰ টানকৈ লগাই ল'ব লাগে।

৪। নতুন কাপোৰত ৰঙৰ দুই-তিনিটা প্ৰলেপ মাৰি ল'লে পুৰণা আৰু নতুন ফ্ৰেটৰ texture-ৰ বিশেষ পাৰ্থক্য চকুত নপৰে।

৫। আগেয়ে আন ৰং লগোৱা ফ্ৰেটত বগা আৰু মাৰিব লগা নতুন ৰঙৰ মিশ্ৰণৰ পাতল প্ৰলেপ সানি ল'লে ফ্ৰেটত নতুন ৰঙৰ সমান প্ৰভাৱ পৰে।

ৰং প্ৰলেপনৰ ভিন-ভিন উপায় আছে । সেইবোৰৰ ভিতৰত আধাৰ প্ৰলেপ (basic coat)-ত 4″ ব্ৰাচেৰে ওপৰৰ পৰা তললৈ ব্ৰাচ মাৰি ৰং সনা হয়। 2″ ব্ৰাচ প্ৰথমে ৰঙত ডুবাই অতিৰিক্ত ৰং নিজে-নিজে বৈ যাবলৈ দি পিছত ফ্ৰেটৰ পৰা কিছু দূৰত এখন হাতেৰে ব্ৰাচপাট ধৰি আনখন হাতেৰে প্ৰথম হাতত মৃদু প্ৰহাৰ কৰি গ'লে ৰংবোৰ বিন্দু বিন্দুকৈ ফ্ৰেটত পৰি spattering-ৰ সৃষ্টি হয়। আনহাতে কাঠৰ টুকুৰা, খৰি আদিৰ প্ৰভাৱ আনিবলৈ ব্ৰাচ ৰঙত তিয়াই চেপি চেপি ৰং নিগৰাই লোৱাৰ পিছত সেই শুকানপ্ৰায় ব্ৰাচেৰে ইপ্সিত ৰঙৰ dry brushing কৰা হয়। তিয়ন (dipping) প্ৰক্ৰিয়াত ডাঠ কাপোৰৰ সৰু সৰু টুকুৰা ৰঙত তিয়াই ইপ্সিত স্থান আৰু আকৃতিত মেৰিয়াই শিল, গছ ইত্যাদিৰ প্ৰভাৱ সৃষ্টি কৰিব পাৰি। ইয়াৰ উপৰি ষ্টেনচিল (stenchling) কৰা, ৰেলন (rolling), মাস্ক স্পেটাৰিং (mask spattering), ইত্যাদি অন্যান্য প্ৰলেপন পদ্ধতিও নাটকত ব্যৱহাৰ হৈ আহিছে।

পোহৰ পৰিকল্পনা

পোহৰ নাটকৰ এক অপৰিহাৰ্য অংগ। বিভিন্ন উদ্দেশ্যেৰে নাটকত পোহৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। যেনে –

১। মঞ্চ আৰু অভিনেতাক দৰ্শকৰ দৃষ্টিগোচৰ কৰোৱাই পোহৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য।

২। পোহৰে স্থান-কালৰ উপযুক্ত পৰিবেশ সৃষ্টি কৰে।

৩। ভিন-ভিন মুডৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে।

৪। ছাঁ-পোহৰৰ খেলে মঞ্চত ভাস্কৰ্যৰ ত্ৰিমাত্ৰিক অনুভৱ কৰোৱায়।

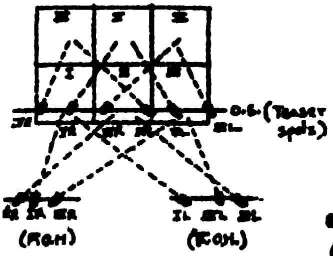
দুটা প্ৰধান কথা মনত ৰাখি পোহৰ পৰিকল্পনা কৰা হয় – পোহৰ প্ৰক্ষেপণ উৎসপ্ৰধান (motivational) নে ভাৱপ্ৰধান (non motivational) ? উৎসপ্ৰধান পোহৰ প্ৰক্ষেপণত দিন, ৰাতি, অন্তৰ্দৃশ্য, বহিৰ্দৃশ্যৰ পৰিবেশ ৰচনাত গুৰুত্ব দিয়া হয়।

আনহাতে ভাবপ্ৰধান পোহৰ প্ৰক্ষেপণত অভিনেতাৰ আবেগ, চিন্তা, মুড্ ইত্যাদিৰ প্ৰকাশক স্পষ্ট কৰাৰ প্ৰয়াস কৰা হয়। ইয়াত ৰঙীণ পোহৰ আৰু উৎসৰ অনিয়মিত কোণৰ ব্যৱহাৰ হয়।

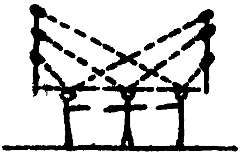
পোহৰ প্ৰক্ষেপণৰ উদ্দেশ্য

- **অভিনেতাক আলোকিত কৰা**
  - **সন্মুখৰ পৰা** (Front light)
    - মূল উৎস (key light) *(উৎসপ্ৰধান পোহৰ)*
    - পৰিপূৰক উৎস (Fill light) *(মুখত ছাঁ নপৰিবলৈ মূল উৎসৰ বিপৰীত দিশৰ পৰা প্ৰক্ষেপিত)*
    - অনুসৰণ (Follow spot)
  - **কাষৰ পৰা** (Side light) — *(পোহৰৰ উৎস বা সাজপাৰক ফুটাই তুলিবলৈ ব্যৱহাৰ হয়।)*
  - **ওপৰৰ পৰা** (Top light) — *(ইয়াৰ সহায়ত অভিনেতাক পৃষ্ঠভূমিৰ পৰা পৃথক কৰি high-light কৰিব পাৰি।)*
  - **পিছৰ পৰা** (Back light)
- **মঞ্চক আলোকিত কৰা**
  - সাধাৰণ পোহৰ প্ৰক্ষেপণ (General lighting) *(এই ব্যৱস্থাত মঞ্চখন একাধিক ভাগত বিভক্ত কৰি এজন অভিনেতাক আলোকিত কৰা প্ৰক্ৰিয়াটোৰ সমগ্ৰ মঞ্চ-জুৰি পুনৰাবৃত্তি কৰা হয়।)*
  - বিশেষ পোহৰ প্ৰক্ষেপণ (Special lighting)
- **পৃষ্ঠভূমিক আলোকিত কৰা** *(Flood light-ৰ সহায়ত পৃষ্ঠভূমিক আলোকিত কৰাহয়।)*

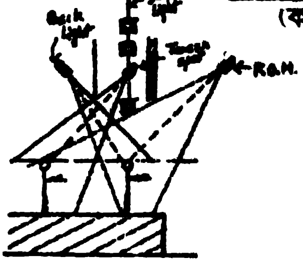
সাধাৰণ পোহৰ প্ৰক্ষেপণ ব্যৱস্থা


O.L. (Teaser spots)
(R.O.H.)
(L.O.H.)

(সন্মুখৰ পৰা)

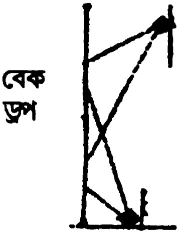


(কাষৰ পৰা)

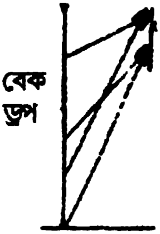

Back light
Side light
Teaser spot
R.O.H.

(ক্ৰচ চেক্‌চন)

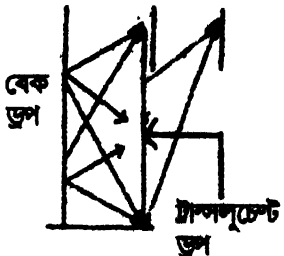
পৃষ্ঠভূমিৰ আলোকন



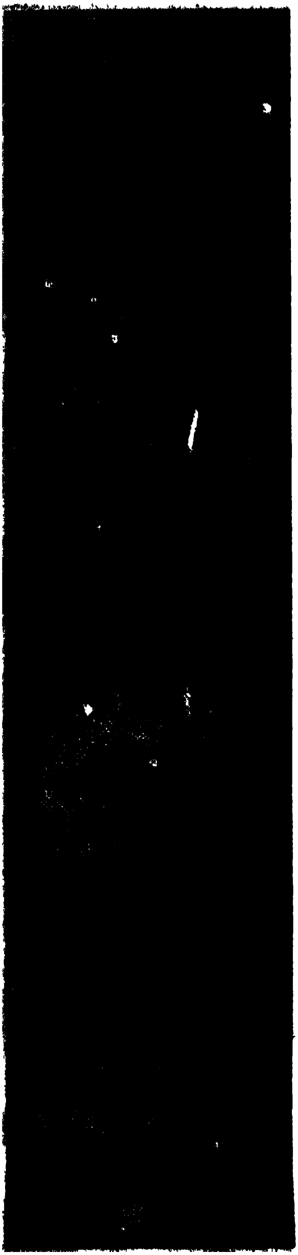
ওপৰৰ আৰু তলৰ পৰা



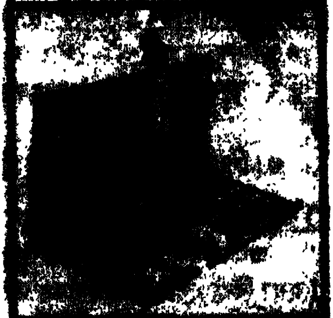
ওপৰৰ পৰা


বেক ড্ৰপ
ট্ৰান্সলুচেণ্ট ড্ৰপ

ট্ৰান্সলুচেণ্ট ড্ৰপৰ আলোকন



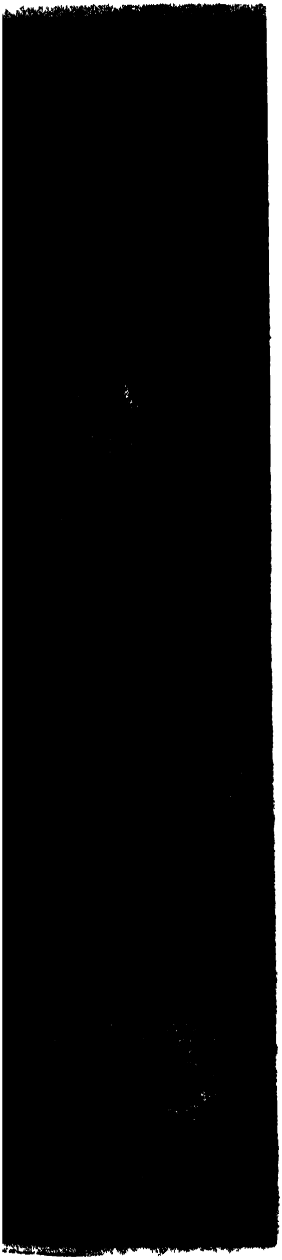
টপ লাইট
(এটা উৎস)



বেক্ লাইট
(এটা উৎস)

চাইড লাইট
(দুটা উৎস)

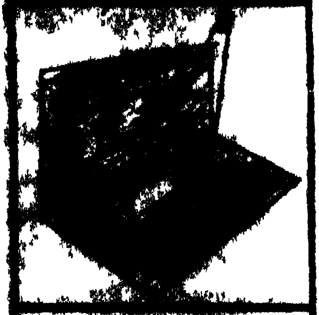
ফ্ল'ৰ লাইট
(এটা উৎস)



হৰাইজেণ্টেল লাইট (এটা উৎস)

মিনিমাম লাইট (দুটা উৎস)

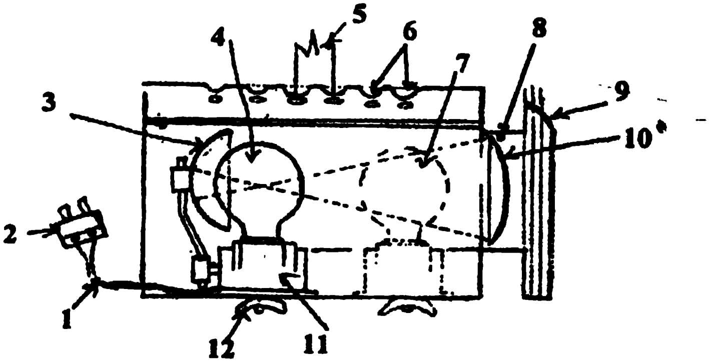
চাইড লাইট (এটা উৎস)



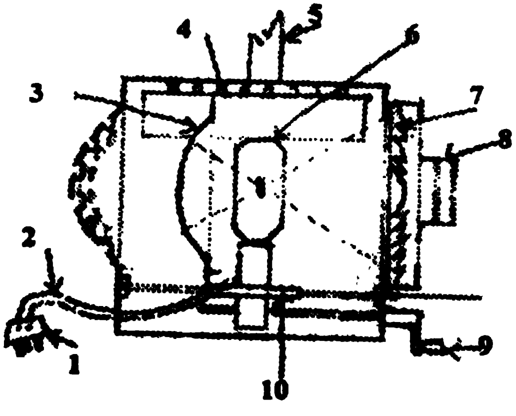
বেলেন্সড লাইট (চাৰিটা উৎস)

বিভিন্ন প্ৰক্ষেপণ যন্ত্ৰ

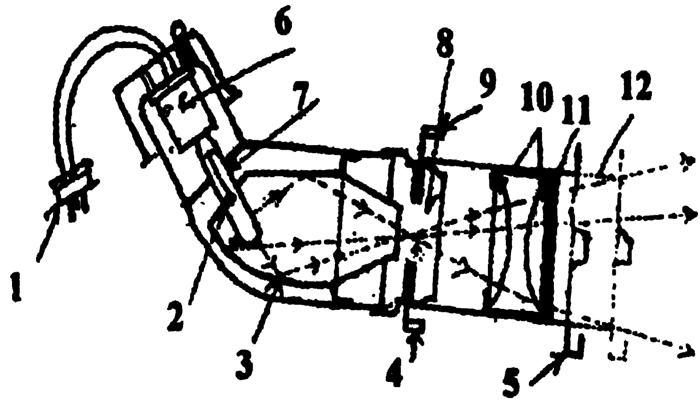
আমাৰ ইয়াত সাধাৰণতে Planoconvex প্ৰক্ষেপণ যন্ত্ৰই ব্যৱহাৰ কৰা হয়। অৱশ্যে স্থান বিশেষে ফ্ৰেনেল স্পট (Frenel spot), ERS (Ellipsoidal Reflector Spot), PAR (Parabolic Aluminized Reflector), Beam projector আদিৰো ব্যৱহাৰ হৈ আহিছে।



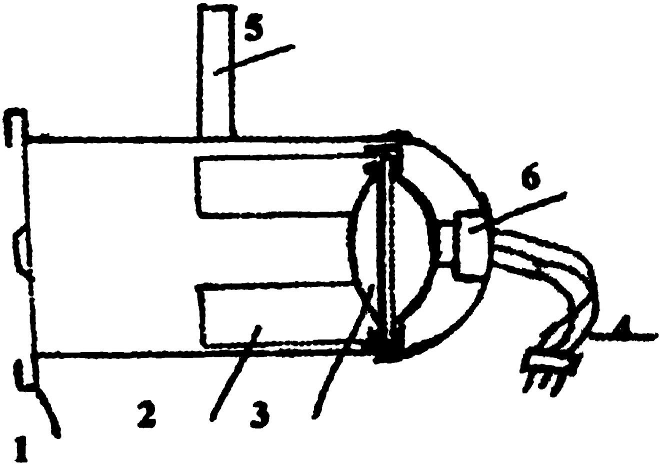
1. তাঁৰ, 2. প্লাগ, 3. ৰিফ্লেক্টৰ, 4. লেম্প, 5. য়'ক, 6. ভেণ্টিলেচন্, 7. লেম্পৰ ফ্লাড ফ'কাচ অৱস্থান, 8. স্প্ৰিং ৰিং, 9. ফ্ৰেম হ'ল্ডাৰ, 10. লেন্স, 11. লেম্প চকেট, 12. ফ'কাচ ন'ব



1. প্লাগ, 2. তাঁৰ, 3. ৰিফ্লেক্টৰ, 4. ভেণ্টিলেচন্, 5. য়'ক, 6. লেম্প, 7. লেন্স, 8. ফ্ৰেমৰ দুৱাৰ, 9. লিড স্ক্ৰু ড্ৰাইভাৰ, 10. লেম্প চকেট


6
8
9
10
11
12
7
1
2
3
4
5

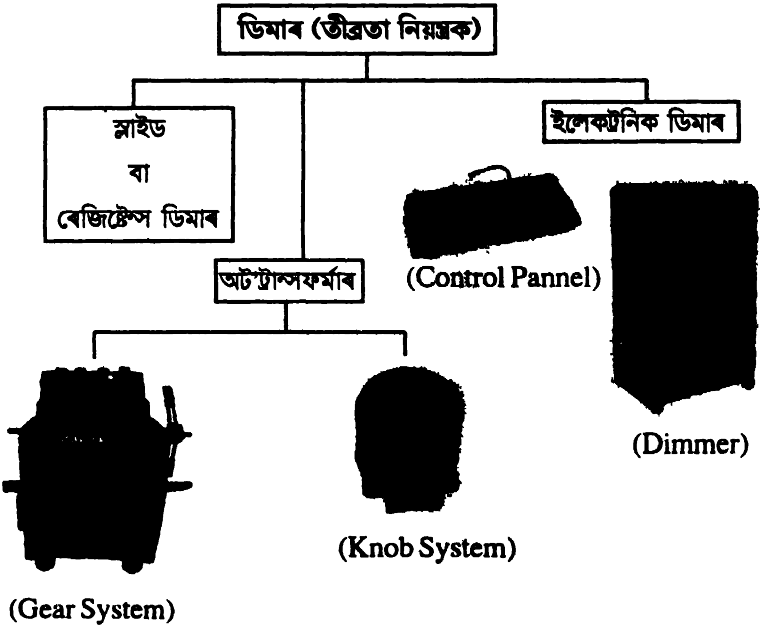
1. প্লাগ, 2. ফিলামেণ্ট, 3. ৰিফ্লেক্টৰ, 4. চাটাৰ, 5. ফ্ৰেম হ'ল্ডাৰ, 6. চকেট, 7. লেম্প, 8. গেট, 9. চাটাৰ, 10. লেন্স, 11 স্প্ৰিং ৰিং, 12. লেন্সৰ আন এক অৱস্থান ।



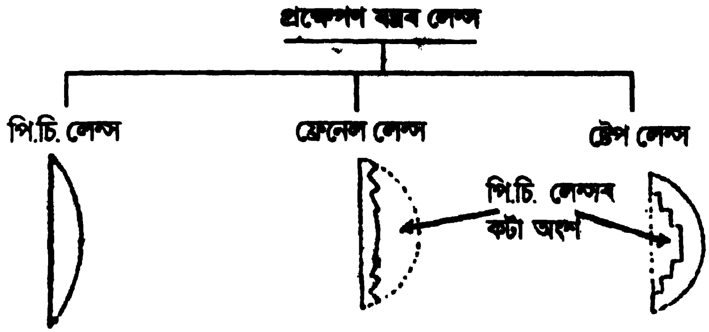
1. ফ্ৰেম হ'ল্ডাৰ, 2. লাই বাফল, 3. পাৰ লেম্প, 4. তাঁৰ, 5. য়'ক, 6. চকেট।

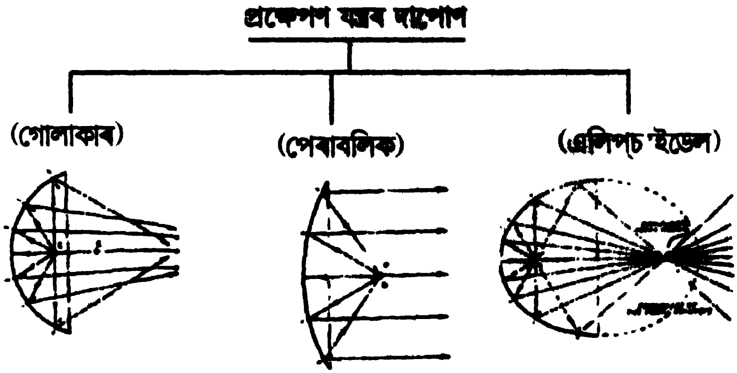
তীব্ৰতাৰ নিয়ন্ত্ৰণ ঃ

যি যন্ত্ৰৰে পোহৰৰ তীব্ৰতা নিয়ন্ত্ৰণ কৰা হয় তাক ডিমাৰ (dimmer) বোলে। অসমৰ চুকে-কোণে এটা লিভাৰ অগা-পিছা কৰি তীব্ৰতা নিয়ন্ত্ৰণ কৰা sliding dimmer বা resistance dimmer-ৰ বহুল প্ৰচলন আছে। ৰেজিটেঞ্চ তাঁৰেৰে গঠিত দুটা সমান্তৰাল coil-ৰ ওপৰেৰে এটা বিদ্যুৎ পৰিবাহকক অগা-পিছা কৰি ৰোধ (resistance)-ৰ হ্ৰাস-বৃদ্ধি ঘটাই পোহৰৰ তীব্ৰতাৰ নিয়ন্ত্ৰণ কৰা হয়। কিন্তু switch on কৰাৰ লগে লগেই resistance dimmer-এ পূৰ্ণমাত্ৰাত current অপচয় কৰে। অবাবতে তাপো উৎপন্ন হয় যথেষ্ট। অটোট্ৰান্সফৰ্মাৰ (autotransformer) ডিমাৰ, resistance dimmer-ৰ তুলনাত অধিক কাৰ্যক্ষম। এই দুবিধ dimmer-ৰ তুলনাত ইলেকট্ৰনিক dimmer-ৰ প্ৰচলন অসমৰ বজাৰত এতিয়াও সীমিত।


ডিমাৰ (তীব্ৰতা নিয়ন্ত্ৰক)
স্লাইড বা ৰেজিষ্টেন্স ডিমাৰ
অট'ট্ৰান্সফৰ্মাৰ
ইলেকট্ৰনিক ডিমাৰ
(Control Pannel)
(Dimmer)
(Gear System)
(Knob System)

বিভিন্ন ডিমাৰ


প্ৰক্ষেপণ যন্ত্ৰৰ লেন্স
পি.চি. লেন্স
ফ্ৰেনেল লেন্স
ষ্টেপ লেন্স
পি.চি. লেন্সৰ কটা অংশ


প্ৰক্ষেপণ যন্ত্ৰৰ দাপোণ
(গোলাকাৰ)
(পেৰাবলিক)
(এলিপ্‌চ'ইডেল)

প্ৰক্ষেপণ পৰিকল্পনা (lighting plan)

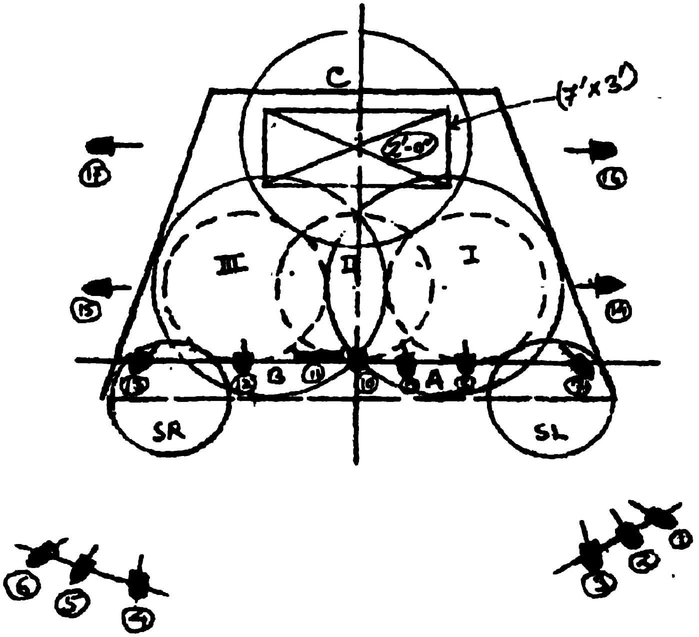
কোনো এখন নাটকৰ প্ৰক্ষেপণ পৰিকল্পনা কৰাৰ আগেয়ে নাটকৰ আখৰা আৰু মঞ্চৰচনা বিতংভাৱে অধ্যয়ন কৰাটো একান্ত প্ৰয়োজন। আমাৰ নাটক *বাস্তৱ অবাস্তৱ আৰু কবিতাৰ* প্ৰক্ষেপণ পৰিকল্পনাৰ একাংশ পঢ়ুৱৈ সমাজৰ আগত দাঙি ধৰা হ'ল।

নাটক *'বাস্তৱ অবাস্তৱ আৰু কবিতা'*ৰ প্ৰক্ষেপণ পৰিকল্পনা

(ক) গ্ৰাউণ্ড প্লেন (Ground plan)

নাটক :- 'বাস্তৱ, অবাস্তৱ আৰু কবিতা'ৰ গ্ৰাউণ্ড প্লেন

(শ্বহীদ ন্যাস – গুৱাহাটী)



(খ) প্ৰক্ষেপণ যন্ত্ৰৰ অৱস্থান (Instrument schedule)

প্ৰক্ষেপণ যন্ত্ৰৰ অৱস্থান, প্ৰকৃতি আৰু উদ্দেশ্য (Schedule)

নাটক : 'বাস্তৱ, অবাস্তৱ আৰু কবিতা'

Instrument No	Instrument	Location	Purpose	Lamp	Colour	Remarks
1.	P.C.	F.O.H. R-Stand	B from L	1K tungsten		
2.	P.C.	- do-	A from L	- do-		
3.	P.C.	- do-	SL	- do-		
4.	P.C.	F.O.H. R-Stand	SR	- do-		
5.	P.C.	- do-	B from R	- do-		
6.	P.C.	- do-	A from R	- do-		
7.	P.C.	O.S. 1st pipe	C from L	- do-		Frame off back screen
8.	P.C.	- do-	I high L	.5 K tungsten		
9.	P.C.	- do-	C from centre	1 K tungsten		Frame back screen
10.	P,S.	- do-	II high L	.5 K tungsten		
11.	U.V.	- do-	Whole stage	40 W		For magic effect
12.	P.C.	- do-	III high L	.5 K tungsten		
13.	P.C.	- do-	C from R	1 K tungsten		Frame off back screen
14.	PAR	L.St. Down	Side Down Stage	PAR-64	Yellow	
15.	PAR	R.St. Down	Side Down Stage	PAR-64	Red	
16.	PAR	L.St. Up	Side (C)	PAR-64	Blue	
17.	PAR	R.St. Up	Side (C)	PAR-64	Red	

(গ) সংযোগ ব্যৱস্থা (Hook up)

নাটক :- 'বাস্তৱ, অবাস্তৱ আৰু কবিতা'

Dimmer No.	Instrument	Location	Focus	Colour	Remarks
I (15 amp)	1	F.O.H. (L)	B from L		
	2	F.O.H. (L)	A from L		
	8	1st pipe	I (high)		Sp.
II (15 amp)	5	F.O.H. (R)	B from R		
	6	F.O.H. (R)	A from R		
	10	1st pipe	II (high)		Sp.
III (15 amp)	7	- do-	C from L		
	13	- do-	C from R		
	12	- do-	III (high)		Sp.
IV (15 amp)	15	Side stand	Down from R	Red	
	17	Side stand	C from R	Red	
	4	F.O.H.(R)	SR		
V (15 amp)	14	Side stand	Down from L	Yellow	
	16	Side stand	C from L	Blue	
	3	F.O.H.(L)	SL		
VI (15 amp)	9	1st. pipe	C from centre		Sp.
---	11	1st. pipe	Whole	U.V.	Sp. magic effect.

(ঘ) পোহৰ নিৰ্দেশনা (Lighting cue)

নাটকৰ কোন মুহূৰ্তত কোনবোৰ লাইট জ্বলিব, কোনবোৰ লাইট নুমাব, কেতিয়া fade in, fade out বা cross fade হ'ব অথবা total black out হ'ব তাৰ বিস্তৃত বিৱৰণেই পোহৰ নিৰ্দেশনা। মঞ্চসজ্জাৰ ground plan অনুসৰি আৰু পৰিচালকৰ মতামত অনুসৰি প্ৰক্ষেপণ যন্ত্ৰৰ অৱস্থান নিৰ্ণয় (instrument schedule) আৰু সংযোগ ব্যৱস্থা (hook up)-ৰ পৰিকল্পনা কৰা হয়। কিন্তু পোহৰ নিৰ্দেশনা প্ৰস্তুত কৰিবলৈ বিন্যাস-কৰ্তাই নাটকৰ আখৰাত উপস্থিত থাকিব লাগিব।

পোহৰ নিৰ্দেশনা তিনি ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি। তলৰ চিত্ৰত সিবোৰৰ সংক্ষিপ্ত বৰ্ণনা কৰা হ'ল।

পোহৰ নিৰ্দেশনা

- নাট্যক্ৰিয়াৰে সংগতি (Business cue) (প্ৰবেশ/প্ৰস্থান বা আৰম্ভ সংগীতৰ লগত সংগতি ৰাখি কৰা পোহৰ প্ৰক্ষেপণ)
- সংলাপেৰে সংগতি (Line cue) (বিশেষ সংলাপৰ সময়ত কৰা পোহৰ প্ৰক্ষেপণ)
- সময়েৰে সংগতি (Time cue) (দুটা দৃশ্যৰ মাজত সময়ৰ ব্যৱধান বুজাবলৈ কৰা পোহৰ প্ৰক্ষেপণ)

নাটক :- 'বাস্তৱ, অবাস্তৱ আৰু কবিতা' (কবিতাৰ নাট্যৰূপ)ৰ পোহৰ নিৰ্দেশনাৰ একাংশ

স্থান : শ্বহীদ ন্যাস (গুৱাহাটী), নাট্যৰূপ আৰু পৰিচালনা : তপজিৎ

পোহৰ পৰিকল্পনা : তপজিৎ, পোহৰ প্ৰক্ষেপণ : ৰাম হাজৰিকা

Scene No.	Q. No.	Page No.	Q Type & Effect	Q	Dialogue /Action	Operation
1.	1.	1.	B.Q. Spot	Start with theme	(Dialogue follows) পুৰুষ : ককাদেউতাই মোক প্ৰায়েই সুধিছিল	Fade in III (12)
	2.	2.	B.Q. Spot	Start as the heroin reaches S.L.	পুৰুষ : বেদমন্ত্ৰৰ দৰে অহৰহ উচ্চাৰিছো মন যোৱা সকলো শব্দ। (নাৰীৰ প্ৰবেশ)	Fade in V(3)
	3	2	B.Q.	As soon as both starts moving	দুয়ো কাষ চাপে	Cross fade II(5, 6) III(12) V(3)
	4	2	General	After cross fade	I(3)ৰ ঠিক পিছতেই	Fade in III(7, 13)

ৰঙীণ বস্তুৰ ওপৰত পোহৰৰ নানা ৰঙৰ প্ৰভাৱ

ৰঙা বস্তুৰ ওপৰত নীলা ৰং প্ৰক্ষেপ কৰিলে বস্তুটোৰ ৰং গাঢ় বেঙুনীয়া হয়; সেউজীয়া পোহৰে বস্তুটোক গেৰুৱা আৰু সুমথিৰা পোহৰে বস্তুটোক ৰঙীণ-সুমথিৰা কৰি তোলে। পোহৰ পৰিকল্পনা কৰোঁতে এই দিশটোৰ প্ৰতিও সততে চকু দিব লাগে। তলৰ তালিকাত ইয়াৰ এটা আভাস দিয়া হ'ল।

ৰঙীণ বস্তুৰ ওপৰত পোহৰৰ নানা ৰঙৰ প্ৰভাৱ

পোহৰৰ ৰং - বস্তুৰ ৰং ┐	ৰঙা	নীলা	হালধীয়া	সেউজীয়া	সুমথিৰা
ৰঙা	গাঢ় ৰঙা	গাঢ় বেঙুনীয়া	উজ্জ্বল ৰঙা	গেৰুৱা	ৰঙীণ সুমথিৰা
নীলা	ধূসৰ	গাঢ় নীলা	ধূসৰিত গাঢ় নীলা	পাতল নীলা	ক'লা
হালধীয়া	ৰঙা	সেউজ হালধীয়া	গাঢ় হালধীয়া	সেউজ হালধীয়া	হালধীয়া সুমথিৰা
সেউজীয়া	গাঢ় ধূসৰ	পাতল জলফাই	উজ্জ্বল সেউজীয়া	গাঢ় সেউজীয়া	গাঢ় সেউজীয়া
সুমথিৰা	গাঢ় ৰঙচুৱা সুমথিৰা	ইটাৰঙী	সুমথিৰা	ইটাৰঙী	গাঢ় সুমথিৰা

কৌশলী হাত দুখন তোমাৰে মোৰে একেই, তথাপিও ....

কাৰিকৰী জ্ঞানে অকলেই শিল্প সৃষ্টি নকৰে। শিল্প সৃষ্টি কৰিবলৈ শিল্পীয়ে আয়ত্ত কৰিব লাগিব কৌশল। আয়ত্ত কৰা কৌশল যথেষ্ট নহ'লে আৰু নতুন কৌশল আয়ত্ত কৰিব লাগিব। দৰকাৰ হ'লে উদ্ভাৱনো কৰিব লাগিব।

পিছে কৌশলনো কি ? কৌশলৰ বিষয়ে জনাৰ আগতে আমি জানিব লাগিব অন্তৰ্দৃষ্টি (vision) আৰু মাধ্যম (medium)-ৰ বিষয়ে। ৰং, পেঞ্চিল, কাগজ, কেনভাচ, কাঠ, শিল, মাটি, ধাতু, শৰীৰ, কণ্ঠ, বাদ্যযন্ত্ৰ ইত্যাদি বিকোনো বস্তু, যাক গঢ়ি-পিটি শিল্পীয়ে শিল্পৰ সৃষ্টি কৰে সেয়াই মাধ্যম। আৰু অন্তৰ্দৃষ্টি হৈছে এক বিশেষ

মানসিক সম্পদ যাৰ সহায়ত শিল্পীয়ে তেওঁৰ মনোজগত আৰু বাহ্যজগতক মন্থন কৰি ৰস (নাটকৰ নৱৰস নহয়) সংগ্ৰহ কৰে। ৰস প্ৰকাশৰ সুৰুঙা বিচাৰি থকা এক অনুভূতি। কিন্তু অনুভূতি হৈছে নিৰাকাৰ। নিৰাকাৰ ৰসৰ সাকাৰ ৰূপদান কৰিবলৈ যাওঁতেই প্ৰয়োজন হয় মাধ্যমৰ। নিৰ্বাচিত মাধ্যমত কিদৰে গঢ়িলে-পিটিলেনো নিৰাকাৰ ৰসক সাকাৰ ৰূপদান কৰিব পাৰি সেই তত্ত্বসমৃদ্ধ তথ্যই কৌশল (technique)।

পঢ়ি-শুনি কাৰিকৰী জ্ঞান লাভ কৰিব পাৰি। কিন্তু শিল্প-কৌশল আয়ত্ত কৰিবলৈ প্ৰথমে মনৰ দুৱাৰ-খিৰিকীবোৰ খুলি আহৰণ কৰিব লাগিব অজস্ৰ অভিজ্ঞতা আৰু অলেখ অনুভৱ। আহৰণ কৰিব লাগিব 'সেই সুন্দৰ, সমৃদ্ধ আৰু বিস্তৃত জীৱনৰ পথ। ········ য'ত লীন যায় সকলো কোলাহল।' সেই আলোড়নৰ পৰা, সেই গভীৰ আত্মমগ্নতাৰ পৰাহে উদ্ভাসিত হয় সৃষ্টিৰ বীজ।

* * *

নাটকৰ সংগীত প্ৰসংগত

ড অনিল শইকীয়া

(এক)

চিনেমাৰ সংগীত প্ৰসংগত সত্যজিৎ ৰায়ে অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ মন্তব্য এটি দিছে। সেয়া হৈছে —

> *“কেৱল যদি ময়েই দৰ্শক হ'লোহেঁতেন তেতিয়া মই কেতিয়াও সংগীত ব্যৱহাৰ নকৰিলোহেঁতেন। মই ভাবো সংগীত এটি অনাৱশ্যকীয় উপাদান আৰু সংগীত নোহোৱাকৈয়ে এজন অভিনেতাই অভিব্যক্তিসমূহ ফুটাই তুলিব পাৰে ········· তেনেহ'লে আমি কিয় সংগীত সংযোগ কৰো, কাৰণ আমাৰ আত্মবিশ্বাস নাই, কাৰণ আমি দৰ্শকক হেয় জ্ঞান কৰোঁ, কাৰণ আমি ভাবো কেইটামান বিশেষ মুহূৰ্ত যদি সংগীতেৰে আকৰ্ষণ কৰা নাযায় তেন্তে দৰ্শকে ইয়াৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি কৰাৰ পৰা বঞ্চিত হ'ব।” (If I were the only audience, I would not be using music ! I have always felt that music is really an extraneous element that, one should be do without it express oneself without it.")*

সত্যজিৎ ৰায়ৰ মন্তব্যৰ যথাৰ্থতা অনুভৱ কৰিলে কথাবোৰ এনেকুৱা হয় — কেতিয়াবা চিঠি এখনৰ বা কিতাপৰ পৃষ্ঠা এটাৰ কোনো বিশেষ শাৰীত আঁক টনা (underline) হয়, ইয়াৰ অৰ্থ আঁক টনা শাৰীটোতে পৃষ্ঠাটোৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাটো আছে। সত্যজিৎ ৰায়ে নিৰ্দিষ্ট গুৰুত্বপূৰ্ণ মুহূৰ্তক সংগীতেৰে underline কৰাৰ ধাৰণা দিছে, (*a certain mood must be underline*)। এই প্ৰসংগত অশোক ডি. ৰানাডেই (Ashok D. Ranade) একে ধৰণৰ মন্তব্য এটিৰে সংগীতে সংলাপক জোৰদাৰ কৰাৰ যুক্তি দাঙি ধৰিছে,

> *"certain portions of dialogue are emphasized by using suitable music. The procedure could well*

> *be described as an 'rural underlining."*

বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্‌টে (Bertolt Brecht) সুচিন্তিত সংগীতৰ সহায়ত দৰ্শকক সজাগ কৰাৰ সপক্ষে যুক্তি দাঙি ধৰিছে,

> *"....... It is perfectly true that the theatre would be benefited greatly if musicians were able to produce music which would have a more or less exactly foreseeable effect on spectator."*

যদি সংগীতজ্ঞসকলে দৰ্শকক নাটকীয় পূৰ্বভাস দিব পৰাকৈ সংগীত ৰচনা কৰে তেন্তে ই নাটক এখনক বাস্তৱিকতে সহায় কৰিব।

১৯৮৯ চনৰ মাৰ্চ মাহৰ প্ৰথম সপ্তাহত নতুন দিল্লীৰ Shri Ram Centre for Performing Arts-য়ে আয়োজন কৰা Shri Ram Memorial Lectures-ত ভাৰতৰ বিখ্যাত সংগীত বিজ্ঞানী ড° অশোক ডি. ৰানাডেয়ে অংশ গ্ৰহণ কৰি 'সংগীত আৰু নাটক' (Music and Drama) শীৰ্ষক বিষয়ত এক বিশদ আলোচনা আগবঢ়ায়, সেই আলোচনাসমূহ সম্প্ৰতি গ্ৰন্থকাৰে প্ৰকাশ হৈছে. গ্ৰন্থখনত ভাৰতবৰ্ষত 'নাটকত সংগীত'ৰ ইতিহাস আৰু অংপৰ্য সম্পৰ্কে তথ্য সহকাৰে বিশ্লেষণ কৰিছে। গ্ৰন্থখনৰ পাতনিত নিমিচন্দ্ৰ জৈনে (Nimichandra Jain) লিখিছে,

> *" While music can make a performance very popular, it also often tends to dilute, diffuse or simplify a serious idea and concern sought to be communicated, and make theatre celebrative rather than moving, disturbing or thought provoking. Frequent music shows down the action, makes it generalised or abstract rather than specific, contrived and deliberate rather than spontaneous and deeply felt. At the same time, music can make a play or performance pointed, intense, direct and multi-dimensional on the one hand, and popular, memorable or provoking on the other, in so uniquely dramatic and theatrical a manner that*

> *nothing else can takes its place. Also music provides one of the most absorbing and entertaining methods of a deeply stirring comment. No wonder it has been, and will always remain, a vital part of theatre, at least in our country."*

সংগীতে যি কোনো উপস্থাপনক জনপ্ৰিয় কৰে, ই যিকোনো গভীৰ (serious) বিষয়ক সহজ বোধগম্য কৰে, ই নাটকৰ জটিল আৰু চিন্তা-আকৰ্ষক বিষয়সমূহক উজ্জ্বল কৰে। সংগীতে নাটক এখনত বিশিষ্ট মাত্ৰা প্ৰদান কৰে আৰু নাটকখনক জনপ্ৰিয় কৰি তোলে। আমাৰ দেশত সংগীত যুগ যুগলৈ নাটকৰ এটা অভিন্ন অংগ হৈ থাকিব। *Music and Drama* নামৰ গ্ৰন্থখনত সংগীতে নাটকত সম্পাদন কৰা দহ ধৰণৰ কামো উদাহৰণ সহকাৰে ব্যাখ্যা কৰিছে (পৃষ্ঠা ১৮-১৯)। গ্ৰন্থখনৰ Stage Play and Music নামৰ অধ্যায়টোত মঞ্চ নাটকৰ সংগীতনো কি, ইয়াৰ তাৎপৰ্যই বা কি সেই সম্পৰ্কত ন (nine) ধৰণে যুক্তি আগবঢ়াইছে। ৰানাডে-ৰ মতে,

> *"Stage music is deliberate, planned and art oriented in conception. It is performed under consciously controlled conditions."*

মঞ্চ-নাটকৰ সংগীত সু-নিশ্চিত, সুপৰিকল্পিত আৰু কলাসন্মত যাক অতি সচেতনভাৱে আৰু দক্ষতাৰে উপস্থাপন কৰা হয়। 'মঞ্চ নাটক'নো কাক বোলে ? ইয়াৰ ব্যাখ্যাত ৰানাডেয়ে মন্তব্য দিছে,

> *"........ in a stage-play not only the performing area but the performers also are clearly separate from the audience. The seating area is so marked, and arrangement are so made, that a remarkable change is brought about in the attitude of the audience .... A number of devices are employed to partition off the performers from the spectators."*

'মঞ্চ-নাটকত নাটক মঞ্চস্থ কৰা অঞ্চল আৰু নাট-মঞ্চস্থকাৰী সকল দৰ্শকৰ পৰা পৃথকে থাকে। আৰু দৰ্শকসকলৰ বাবে এনে ধৰণেৰে শাসনৰ ব্যৱস্থা কৰে যে, দৰ্শকে নিজকে নাটকৰ পৰা পৃথক বুলি অনুভৱ কৰিবলৈ বাধ্য হয়। .... দৰ্শকক

আৰু নাটক পৰিবেশনকাৰীসকলৰ মাজত বিভাগ (Partition) কৰিবলৈ বিভিন্ন ধৰণৰ কৌশল অৱলম্বন কৰা হয়'। কিন্তু, ভাৰতবৰ্ষত বা পৃথিৱীৰ যিকোনো ৰাষ্ট্ৰত প্ৰচলিত লোকনাট্যৰ এনে ব্যৱস্থা নাছিল। অসমৰ অংকীয়া ভাওনালৈ মন কৰিলেও দৰ্শক আৰু নাটক-পৰিবেশনকাৰী দলৰ অৱস্থিতি অনুভৱ কৰিব পাৰি, য'ত কেৱল দৰ্শক আৰু নাটকীয় চৰিত্ৰই নহয়, নাটকৰ সংগীত পৰিবেশনকাৰী দলটিও প্ৰায় দৰ্শকৰ আৰু নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহৰ সমীপতে থাকে। মঞ্চ-নাটকত নাটকীয় চৰিত্ৰই সংগীতৰ মূৰ্চ্ছনাহে অনুভৱ কৰে, সংগীতৰ দলটোৰ লগত প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্ক স্থাপন নকৰে, ব্যতিক্ৰম অৱশ্যেই আছে আৰু থাকিব।

(দুই)

নাটকৰ সংগীত নিৰ্ধাৰণ কৰে নাটকক অন্তৰ্নিহিত ভাব আৰু উপস্থাপন-ৰীতিয়ে, (Content and style of presentation)। নাটকৰ উপস্থাপন-ৰীতি নিৰ্ধাৰণ কৰে নাটকৰ পৰিচালকে। নাটক এখনত কেনে ধৰণৰ সংগীত লাগিব সেয়া প্ৰথমে অনুভৱ কৰে নাট-পৰিচালকে। নাট-পৰিচালকৰ অনুভৱ আৰু সংগীত-পৰিচালকৰ সংগীতৰ কাৰিকৰী আৰু প্ৰায়োগিক দক্ষতাৰ ওপৰতে নাটক এখনৰ সংগীত ৰচনা হয়। এইখিনিত এনেকুৱা এটা সংগীত 'পূৰ্বৰ পৰা চলি আহিছে' বোলা কথাবোৰৰ 'নাটক পৰিচালকৰ অনুভৱ'ৰ তালিকাৰ হয়তো মূল্য নাই। সেইকাৰণেই পৰিচালকৰ দৃষ্টিভংগী ভেদে, নাটকৰ Form আৰু Content ভেদে, সংগীত পৰিচালকৰ কল্পনা আৰু সংগীতৰ প্ৰয়োগিক দক্ষতা ভেদে নাটকৰ সংগীত পৃথক পৃথক হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, আমি জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *ৰূপালীম* নাটকৰ সংগীতৰ প্ৰসংগ এটি উল্লেখ কৰিব খুজিছো। এই নাটকখনত আমি 'মৰাণ'ত প্ৰতাপ শৰ্মা আৰু হাদি মোস্তাক হুচেইন; শিৱসাগৰত প্ৰশান্ত শৰ্মা, গুৱাহাটীত অনুপ হাজৰিকা আৰু দুধনৈত মুকুল ৰাভাৰ লগত, শুক্ৰাচাৰ্য্য ৰাভাৰ পৰিচালনাত সংগীতেৰে সজাইছিলো, কিন্তু মন কৰিবলগীয়া যে, কোনোজন পৰিচালকৰ লগতে কোনোজন পৰিচালকৰ দৃষ্টিভংগী একে নহয়। এয়া অৱশ্যে সৃষ্টিশীল মনৰে পৰিচায়ক। প্ৰতিজন পৰিচালকৰে নিজস্ব দৃষ্টিভংগী আছে, প্ৰতিজনেই সুদক্ষ আৰু সূক্ষ্ম অনুভূতিসম্পন্ন। ফলস্বৰূপেই *ৰূপালীম* নাটকৰ সংগীত পৃথক হ'ল। দুধনৈত শুক্ৰাচাৰ্য্য ৰাভাৰ পৰিচালনাত মঞ্চস্থ হোৱা *ৰূপালীম* নাটকত সংযোজিত হ'ল থলুৱা সংগীতৰ উপাদান, ৰাভা লোকসংগীতৰ সুৰ; ৰাভা লোকবাদ্যৰ ছন্দ। সেইবোৰৰ সংযোগ ঘটাইছিল মুকুল ৰাভাই। ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ স্নাতক গুৱাহাটীৰ অনুপ হাজৰিকাই

ৰূপালীম নাটকত বিচাৰিলে ‘পাহাৰীয়া বাঁহীৰ সুৰ’। পাহাৰীয়া জাতিৰ নৃত্যৰ ছন্দ। শিৱসাগৰৰ প্ৰশান্ত শৰ্মাই এনে এটা বাঁহীৰ সুৰৰ সৰু টুকুৰা বিচাৰিলে যিটো ধ্বনিত হ’লে *ৰূপালীম*ৰ ‘মায়াব’লৈ (নাটকৰ চৰিত্ৰ) মনত পৰে। আৰু অনেক আছে, এয়া মাথো সামান্য উদাহৰণহে। কিন্তু এই কথাবোৰে প্ৰমাণ কৰে ‘নাটক’ এখনৰ (নিৰ্দিষ্ট নাটক) সংগীত মানে ই এটা নিৰ্দিষ্ট পেটাৰ্ন নহয়, ই পৰিৱৰ্তনশীল, ই বিভিন্ন ধৰণে বিভিন্ন সংলাপত বিভিন্ন চেতনাৰ উদ্বেগ কৰিব পাৰে। কিন্তু ই নিৰ্ভৰ কৰিব পৰিচালকে গুৰুত্ব (emphasis) দিব খোজা নাটকৰ সংলাপ বা নাটকীয় অৱস্থানৰ ওপৰত। ইয়াক যে প্ৰত্যেক পৰিচালকে একে দৃষ্টিভংগীৰে চাব তাৰ কোনো নিশ্চয়তা বা ধৰাবন্ধা কথা হয়তো নাই। কিন্তু নাটক এখনত যদি ধৰাবন্ধা কিছুমান গীতৰ সুৰ থাকে সেইবোৰ সুৰৰ স্বকীয়তা হয়তো ৰক্ষা কৰিব লগা হ’ব পাৰে। অৱশ্যে কেতিয়াবা গীতৰ আকাৰ হ্ৰাস-বৃদ্ধি হ’ব পাৰে, তাতো আকৌ সমস্যা। কথাটো উদাহৰণেৰে কোৱা হওক। এবাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *লভিতা* নাটকখনৰ গীতসমূহ সম্পূৰ্ণকৈ নাটকখনত পৰিবেশন কৰোৱাৰ বাবে দুজনমান অতি চিৰিয়াছ দৰ্শকে আপত্তি কৰিলে — বোলে গীতসমূহে নাটকৰ বক্তব্যৰ ব্যাঘাত জন্মাইছে । আমিও অনুভৱ কৰিছিলো যে — কথাটো সঁচা, বিশেষকৈ লভিতাৰ মৃত্যুৰ সময়ত ‘লুইতৰ আকাশত তৰাৰ তৰাৱলী’ গীতটো আমাৰ যিদৰে দীঘল দীঘল লাগিছিল, মৃত্যুৰ দুৱাৰ দলিত চট্‌ফটাই থকা লভিতাই ইমান সময় গীত শুনিবনে ? বিষযটো তৰ্কৰ অতীত নহয়, তাৰ পাছত আন এবাৰ যেতিয়া *লভিতা* নাটকৰ গীতসমূহ যথাসম্ভৱ চুটিকৈ গোৱা হ’ল তেতিয়াও আকৌ আপত্তি আহিল — ‘গীতসমূহ কিয় সম্পূৰ্ণকৈ গোৱা নহ’ল’ বুলি। এবাৰ গুৱাহাটীৰ অবিনাশ শৰ্মাৰ লগত গণেশ গগৈৰ *শকুনিৰ প্ৰতিশোধ* নাটকৰ সংগীতৰ কথা পাতিছিলো, কথা প্ৰসংগত তেখেতে নাটখনত সন্নিৱিষ্ট থকা ‘হিয়াখনি আজি মোৰ কিয় কঁপে’ গীতটোৰ কথা কৈছিল। কৈছিল যুদ্ধক্ষেত্ৰৰ মাজত এনেকুৱা সুৰীয়া গীত সংযোজন কৰাৰ কিবা যুক্তি আছেনে ? তেখেতে যেতিয়া নাটকখন পৰিচালনা কৰিছিল সেই গীতটো তেতিয়া সংযোজন কৰা নাছিল। আনহাতে মৰাণত যেতিয়া আন্তৰাষ্ট্ৰীয় খ্যাতিসম্পন্ন অভিনেতা বিষ্ণু খাৰঘৰীয়াই অতি দক্ষতাৰে *শকুনিৰ প্ৰতিশোধ* নাটকখনি পৰিচালনা কৰিছিল তেতিয়া সেই গীতটো তাত সন্নিৱিষ্ট কৰিছিল। গতিকে নাটকৰ সংগীত, নাটকত সন্নিৱিষ্ট থকা গীত আদি পৰিচালকৰ দৃষ্টিভংগীৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰে। সংগীত পৰিচালকৰো স্বকীয় অৱদান আছে। ‘নাটকৰ সংগীত’ৰ কাৰ্যকৰী ৰূপ দিয়ে সংগীত পৰিচালকে। অকল সেয়েই নহয়, সংগীত পৰিচালকৰ কল্পনা শক্তি আৰু সংগীতৰ অপৰিসীম জ্ঞানেৰে নাটক এখনত সংগীতেৰে বিশিষ্ট মাত্ৰা

প্ৰদান কৰিব পাৰি।

সত্যজিৎ ৰায়ৰ মতে চিনেমাত Form আৰু Content-এ নিবিচাৰিলে বিশুদ্ধ সংগীতৰ স্থান নাই (আৱহ সংগীত প্ৰসংগত, চলচ্চিত্ৰ অন্বেষণ)। বিশুদ্ধ সংগীতে শ্ৰোতাৰ মন সংগীতৰ ফালে ঢাল খুৱাব পাৰে, তেতিয়া দৰ্শক বিষয়বস্তুৰ পৰা আঁতৰি যাব। সেইকাৰণে চিনেমাৰ সংগীতত (নাটকৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য) ৰাগৰ পৰা ৰাগান্তৰ হয়, কিন্তু Form আৰু Content -এ বিচাৰিলে সম্পূৰ্ণ ৰাগ এটি শুদ্ধভাৱে ব্যৱহাৰ হ'ব পাৰে (সত্যজিৎ ৰায়ৰ 'জলসাগৰ' বোলছবি)। নাটকত গীত এটি সন্নিবিষ্ট কৰাৰ ক্ষেত্ৰতো এনেবোৰ কথাই প্ৰযোজ্য।

ভন ডাইৰেন (Van Dieren)-ৰ উক্তি এটা মনলৈ আহিছে — *'Music conveys ideas where word fails'*। শব্দ বিফল হ'লে সংগীতে কথা কয়। জুলিয়ান হাৰ্বেজেও (Julian Herbage) একে ধৰণেই ভাবিছিল, *Music may be well said, begins where speech leaves off '* অৰ্থাৎ, য'তেই কথা কোৱা শেষ হয় তাতেই সংগীত আৰম্ভ হয়। নাটকতো এনে কথাই হয়তো প্ৰযোজ্য। য'ত সংলাপৰ শেষ হৈছে, বা য'ত সংলাপৰ বিৰতি আছে তাতে সংগীত। সংগীত মাথো ব্যঞ্জনাহে, এই ব্যঞ্জনা অধিক কাৰ্যকৰী হয় নাটকীয় কাৰ্য অৰ্থাৎ, Action-সমূহত। নাটকত নাটকীয় কাৰ্য যিমানে বেছি হ'ব সংগীতো সিমানে বেছি হ'ব। সংগীতৰ আয়তন বাঢ়ি গৈ ই যদি প্ৰয়োজনীয় স্থানতো হঠাতে বন্ধ হয়, সেয়া হ'ব নীৰৱতা সংগীত (ইয়াৰ অৱশ্যে বিশদ ব্যাখ্যা আছে)।

মানুহৰ জীৱনৰ সুখ, দুখ, প্ৰেম, বিৰহ, প্ৰতাৰণা, প্ৰবঞ্চনা, মৃত্যু ভয়, অদ্ভুত দৃশ্য দৰ্শন, আনন্দৰ উল্লাস আদি বিষয়বোৰৰ সংগীত ৰচনা হ'ব পাৰে। নাটকৰ পৰিচালকে সেইবোৰৰ অনুক্ৰম (Sequence) সৃষ্টি কৰিলে তেনে সংগীত নাটকত প্ৰযোজ্য হ'ব পাৰে। নাটকৰ সংগীত সৃষ্টিশীল সংগীত (Creative music)। য'ত সদায় বয় নতুন নতুনকৈ প্ৰেম আৰু বিৰহৰ সুৰ। সেই সুৰ আনৰ সুৰ নহয় নিজৰ সুৰ, কালিৰ সুৰটো নহয়, আজিৰ সুৰ। কালিৰ সুৰটো সিখন নাটকৰ, আজিৰ সুৰটো এইখন নাটকৰ; নতুন নাটক নতুন আংগিকৰ নাটক।

* * *

নাট্যকলাত আবৃত্তিৰ প্ৰয়োজন

শান্তিছায়া শইকীয়

নাটকৰ দৰে আবৃত্তিও এক পৰিবেশ্যমান কলা। আবৃত্তিক বাদ দি নাট্য-কলা সম্পূৰ্ণ নহয়। নাটক কায়িক আৰু বাচিক কলা। আবৃত্তি কেৱল কণ্ঠাভিনয়হে। এক কলাসন্মত পঠনহে। কলাসন্মত বোলাৰ লগে লগে অন্য এক প্ৰশ্নও জাগে — কলাসন্মত মানে ? — আবৃত্তি কৰিবলৈ লোৱা কবিতা বা গদ্যাংশ বা নাট্য সংলাপৰ শুদ্ধ আৰু স্পষ্ট উচ্চাৰণেৰে ভাব অনুসৰি শব্দ প্ৰক্ষেপণ কৰি শ্ৰোতাৰ কাণত ৰসগ্ৰাহী আৰু শ্ৰুতিমধুৰভাৱে সুৰ-লহৰৰ সূচীবিলাক ৰক্ষা কৰি কণ্ঠস্বৰৰ মড'লেশ্বনৰ দ্বাৰা সৰৱে প্ৰকাশ কৰা। অৱশ্যে এই পঠন নিতান্তই স্মৃতি নিৰ্ভৰ হ'ব লাগে। অৰ্থাৎ আবৃত্তিকাৰে যেতিয়া নিজস্ব ভংগীৰে মাত্ৰা, যতি, ছন্দবিন্যাস আদিলৈ লক্ষ্য ৰাখি আবেগপূৰ্ণভাৱে সংযত আৰু পৰিশীলিত উচ্চাৰণৰ দ্বাৰা কবিতা বা নাট্য সংলাপৰ ভাব প্ৰকাশ পোৱাকৈ ৰসপূৰ্ণভাৱে শব্দ প্ৰকাশ কৰি মুখস্থ আৰু সৰৱ পঠন কৰে তেতিয়াই সি কলাসন্মত আবৃত্তি হয়।

আলোচনা কৰিবলৈ লোৱা এই – নাটকত আবৃত্তিৰ প্ৰয়োজনীয়তা কেনেভাৱে জড়িত সেই বিষয়ে কিছু চিন্তাৰ অৱকাশ আছে। আবৃত্তি শব্দৰ ব্যুৎপত্তি বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে 'আ — বৃত্ত'। অৰ্থাৎ অভ্যাস, আলোচনা, মুখস্থ পাঠ। কিন্তু এই অভ্যাস বা আলোচনা বা মুখস্থপাঠ কোনোটোৰেই আবৃত্তিৰ এটা সুস্পষ্ট ধাৰণা বা সংজ্ঞা নিৰ্ণয় কৰিব পৰা নাযায়। প্ৰাচীন অৰ্থত পদ্যকে বৃত্ত বোলা হৈছিল। অৰ্থাৎ নিৰ্দিষ্ট ধ্বনি সমষ্টিয়েই পৰ্যায়ক্ৰমে আবৰ্তিত হয় বাবেই পদ্য বা কবিতাক বৃত্ত বোলা হৈছিল। বৃত্তৰ অভ্যাস, — মানে ধ্বনিগুচ্ছৰ আবৰ্তনৰ অভ্যাসেই আবৃত্তি। অভ্যাস কৰোঁতেই পদ্য বা কবিতাৰ মুখস্থ হয় বাবেই ই মুখস্থ পাঠ। "পুনঃ পুনৰৰ্থানুসন্ধানং আবৃত্তিঃ"। অৰ্থাৎ বাৰে বাৰে শব্দ উচ্চাৰণ কৰি কবিতাৰ অৰ্থৰ অনুসন্ধান কৰাই হ'ল আবৃত্তি। বাৰে বাৰে অনুশীলনৰ দ্বাৰা লব্ধ বাকযন্ত্ৰৰ একোটা অভ্যাসেই হ'ল আবৃত্তি। I. M. W. Hunter-এ তেওঁৰ *Memory* গ্ৰন্থত আবৃত্তি বা recitation সম্বন্ধে কৈছে —

> *"It is a habit of the vocal machinery learned through repeated trials (rehearsals), according to the laws of habit formation."*

আবৃত্তি কেৱল বাকযন্ত্ৰৰ অনুশীলনেই নহয়, কবিতাৰ বিষয়বস্তুৰ ভাৱ, সুৰ তথা বক্তব্যও অনুধাৱন কৰিহে আবৃত্তি কৰিব লাগিব। অভ্যাসবশতঃ কবিতাৰ মুখস্থ হ'ল বুলিয়েই অথবা আবৃত্তিৰ বাবে মুখস্থ কৰাটো প্ৰথম চৰ্ত বুলি ক'লেও আবেগৰহিতভাৱে কেৱল মুখস্থ মাতি গ'লেই সি আবৃত্তি হ'ব নোৱাৰে। যিহেতু ই কণ্ঠকলা, গতিকে এই কলা সৃজনীশীল আৰু আয়ত্ত কৰিব লগা কলা। কবি হৃদয়ৰ পাৰ বাগৰা অনুভৱক আবৃত্তিকাৰে নিজস্ব শৈলীৰে আবৃত্তিৰ যোগেৰে প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু তাতেই আবৃত্তিকাৰৰ সৃজনীশীলতাৰ প্ৰকাশ পায়। কিয়নো, আবেগ-উচ্ছাস ৰহিত কবিতাৰ মুখস্থ পাঠে কবিতাক প্ৰাণৱন্ত কৰিব নোৱাৰে।

নাটকৰ আংগিক বুলি ক'লে কাহিনী, চৰিত্ৰ চিত্ৰণ, অভিনয়, চৰিত্ৰৰ মুখৰ সংলাপ, দৃশ্যসজ্জা, ৰূপসজ্জা, মঞ্চ, দৰ্শক অভিনেতা-অভিনেত্ৰী, সংঘাত, শ্লেষ, ত্ৰিঐক্য আদিবিলাকক বুজা যায়। কিন্তু আবৃত্তিৰ আংগিক শব্দ আৰু ধ্বনিব্যঞ্জনাৰ লগতে কবিতাৰ ভাব আৰু ৰসৰ অভিব্যক্তিৰ প্ৰকাশক বুজা যায়। মঞ্চ নাটক আৰু শ্ৰুতি নাট্য বা ৰেডিঅ' নাটকৰ পাৰ্থক্য আছে। ৰেডিঅ' নাটক বা শ্ৰুতি নাটক বিশেষতঃ সংলাপ নিৰ্ভৰ। দৰাচলতে সংলাপ কথন মূলতঃ আবৃত্তিহে। সেয়ে মঞ্চ নাটকতে হওক বা শ্ৰুতি নাটকতে হওক অভিনেতা অভিনেত্ৰীয়ে আবৃত্তি কলাটো আয়ত্ত কৰিব লাগেই।

পূৰ্বতে কবিতাৰ পাঠ বা আবৃত্তি সমাৰ্থক শব্দ আছিল। যিহেতু লিখিত সাহিত্যৰ উদ্ভৱৰ আগতে বেদ বা শ্ৰুতিসমূহৰ সকলো স্তোত্ৰ পাঠৰ সহায়তহে সংৰক্ষিত হৈছিল। লিখিত সাহিত্যৰ লগে লগে পাঠ আৰু আবৃত্তি দুটা পৃথক অৰ্থত ব্যৱহাৰ হ'বলৈ ধৰিলে। পাঠ হ'ল দৃষ্টিনিৰ্ভৰ কলা আনহাতে আবৃত্তি হ'ল স্মৃতিনিৰ্ভৰ কলা।

'আবৃত্তি সৰ্বশাস্ত্ৰানাং বোধাদপি গৰীয়সী'। — সকলো শাস্ত্ৰৰ বোধ শক্তি বতোৰাত আবৃত্তিয়েই হ'ল মহান কলা। কবিতা বা নাটকে পূৰ্ণতা পায় তেতিয়াহে, যেতিয়া তাক শিল্পৰূপ দি জনমানসত উপলব্ধি কৰাবলৈ অভিনেতা আৰু আবৃত্তিকাৰ সক্ষম হ'ব। পাঠতে কবিতাই প্ৰাণ পাই উঠে। কবিতাৰ আবেদনেই কবিতাৰ প্ৰাণ। ধ্বনি কবিতাৰ আত্মা, শব্দ কবিতাৰ শৰীৰ, ৰস কবিতাৰ প্ৰাণ। এই কেউটাৰ বিমূৰ্ত বিকাশ আবৃত্তিৰ যোগেদি প্ৰতিভাত হ'লেই কবিতাই পূৰ্ণতা পায়। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে আবৃত্তিকাৰৰ লাগিব ধ্বনি উচ্চাৰণৰ শুদ্ধতা আৰু স্পষ্টতা, ৰস অনুযায়ী শব্দ প্ৰক্ষেপণ, সুৰ-লহৰ আৰু সুৰ-লহৰৰ সূচী ৰক্ষা কৰি পঠন কৌশল। মাত্ৰা-যতি-ছন্দৰ লয়ৰ ধাৰণাৰ লগতে কণ্ঠস্বৰৰ মডুলেচন, শব্দশক্তিৰ আকাংক্ষা, যোগ্যতা আৰু আসত্তিৰ (ক্ত নহয়) সামঞ্জস্য ৰক্ষাৰ জ্ঞান, ৰস সম্বন্ধে বোধ আদি

আবৃত্তিকাৰৰ থাকিব লাগিব। কবিৰ মনৰ সমস্ত আবেগ আবৃত্তিকাৰে কণ্ঠত ধাৰণ কৰি তক জনগণৰ হৃদয়লৈ শব্দ প্ৰক্ষেপণৰ দ্বাৰা এৰি দিয়ে। ফলত শ্ৰোতা তথা সাধাৰণ মানুহ আৰু কাব্যকাৰ বা নাট্যকাৰৰ মাজত এক সেতুবন্ধন সৃষ্টি হয়। মানুহে বুজি পায় কবিতাৰ ভাববস্তু মনৰ আবেদন। ফলত লেখক আৰু আবৃত্তিকাৰ একক সত্তালৈ ৰূপান্তৰিত হয়। লেখকৰ বক্তব্য হৈ পৰে যেন আবৃত্তিকাৰৰহে কথা। এতেকে প্ৰতীয়মান হয় যে কোনো সাহিত্য-কৰ্মৰে পৰিপূৰ্ণ শিল্পৰূপ আবেগ আৰু বুদ্ধিমত্তাৰ লগতে শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ শ্ৰৱণেন্দ্ৰিয়ত বাকযন্ত্ৰৰ মাধ্যমে হৃদয়গ্ৰাহী কৰি দিয়াই হ'ল আবৃত্তি, নাটকৰ ক্ষেত্ৰত সংলাপ প্ৰক্ষেপণ।

কবিতা হ'ল শব্দৰ শিল্প। শব্দ হ'ল সুনিৰ্দিষ্ট অৰ্থপূৰ্ণ বৰ্ণৰ সমষ্টি। আবৃত্তিত বৰ্ণই আত্মগোপন কৰে আৰু ধ্বনি উচ্চাৰিত হৈ বাঙ্ময় হয়। সভ্যতাৰ আদিম পুৰাত ধ্বনিৰ উন্মেষ ঘটিছিল আবেগ, উচ্ছ্বাস, বেদনা, আনন্দ, শোক-দুখ আদি বিভিন্ন অনুভূতিৰ প্ৰকাশৰ প্ৰয়োজনত। সভ্যতাৰ বিৱৰ্তনৰ ফলত অনুভূতি ক্ৰমে সূক্ষ্মৰ পৰা সূক্ষ্মতৰ হৈ, সংযতৰ পৰা সংযততৰ কৰাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিততে অনুভৱৰ স্মৃতি ৰখাৰ নানা চিত্ৰময় প্ৰকাশৰ উদ্ভৱ হৈছিল। এই অনুভৱক ৰূপ দি প্ৰকাশ কৰাই হ'ল বৰ্ণ। ফলত লিপিৰ উদ্ভৱ হ'ল। লিপি আশ্ৰিত শব্দই সাহিত্যৰ মূল কথা। গতিকে আবৃত্তি কৰোঁতে বৰ্ণৰ ধ্বনিৰূপ উচ্চাৰণৰ বৈশিষ্ট্যলৈ বিশেষভাৱে মনোযোগ দিব লাগে। ছন্দস্পন্দলৈ লক্ষ্য ৰাখি ধ্বনি উচ্চাৰণত কণ্ঠস্বৰৰ তাৰতম্যৰে শ্ৰোতাৰ শ্ৰৱণেন্দ্ৰিয়ত শ্ৰুতিমধুৰভাৱে শব্দ প্ৰক্ষেপণ কৰিব লাগে। কথাবস্তুৰ ভাব বুজি তাৰ অৰ্থ অনুগত স্বৰ উঠা-নমা (মড'লেশ্বন) কৰি ক'ত জোৰ দিলে ধ্বনি উচ্চাৰিত হ'ব, ক'ত অনুচ্চাৰিত হ'ব অৰ্থাৎ কণ্ঠস্বৰ উদাত্ত, অনুদাত্ত আৰু স্বৰিত হ'ব আবৃত্তিকাৰে বা অভিনেতা অভিনেত্ৰীয়ে হৃদয়ংগম কৰিব পাৰিব লাগিব। স্বৰৰ সূক্ষ্ম প্ৰক্ষেপণত বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ তাৰতম্যৰ বাবেই এক ধ্বনিমণ্ডল গঢ়ি উঠে। তাতেই কেতিয়াবা তৈয়াৰ হয় এখন চিত্ৰ, কেতিয়াবা ছন্দোবদ্ধ সংগীত আৰু কেতিয়াবা উন্মাদনা বা অনুভূতি। গতিকে সঠিক শব্দটো বিচাৰি নাপালে যিদৰে কবি ক্ষান্ত নহয় একেদৰে সঠিক স্বৰটি গ্ৰাম, মেজাজ, ভংগী ৰক্ষা কৰি প্ৰক্ষেপণ কৰিব নোৱাৰিলেও আবৃত্তিকাৰ বা অভিনয়-শিল্পী তৃপ্ত নহয়। সেয়ে তেওঁলোকে প্ৰথমেই জনা দৰকাৰ যে, তেওঁলোকে স্বৰটোক কিভাৱে, কোন স্থানত, শিল্পসন্মতভাৱে প্ৰক্ষেপণ কৰিব বিচাৰিছে। সাধাৰণতে স্বৰ প্ৰক্ষেপণৰ স্থানক পাঁচোটা ভাগ কৰা হয়। যথা –

(ক) এবডমিনেল বা নাভিমণ্ডলৰ পৰা কোৱা
(খ) লিপটাং বা মুখগহ্বৰৰ পৰা কোৱা

(গ) হুইছ্পাৰিং বা ফুচফুচাই কোৱা

(ঘ) ন্যাজেল বা নাকৰ সংস্পৰ্শত কোৱা

(ঙ) হেড ৰেজিষ্টাৰ বা মস্তিষ্কৰ পৰা নাক, মুখ আৰু জিভাৰ সহায়ত উচ্চাৰণ কৰা।

কবিতাৰ ভাব আৰু ৰসেহে নিৰ্দিষ্ট কৰিব আবৃত্তিকাৰৰ কণ্ঠস্বৰ কোনটো শব্দ উচ্চাৰণ কৰোঁতে কোনটো স্থানত প্ৰক্ষেপিত হ'ব। অৱশ্যে কণ্ঠস্বৰৰ এই উত্থান-পতনৰ বাবেই কবিতা মুখস্থ ৰখাতো সহজ হয়। কবিতাৰ মুখস্থ কৰাটো আবৃত্তিৰ এটা অন্যতম চৰ্ত। এইখিনিতে নিশ্চিতভাৱে প্ৰশ্ন হ'ব পাৰে যে, কবিতা আবৃত্তিৰ বাবে মুখস্থ অপৰিহাৰ্য নেকি? মুখস্থ এইবাবেই লাগে যে, আবৃত্তি যিহেতু পৰিৱেশ্যমান কলা, সেয়ে শ্ৰোতা-দৰ্শক এইক্ষেত্ৰত অপৰিহাৰ্য। দৃষ্টিনিৰ্ভৰভাৱে কবিতাৰ আবৃত্তি কৰিলে দৰ্শকৰ লগত প্ৰত্যক্ষভাৱে চাক্ষুস সম্পৰ্কৰে তথা ভাব-বস্তুৰ লগত ৰসৰ অভিব্যক্তিৰ প্ৰকাশ সম্ভৱ নহ'ব। কাৰণ, আবৃত্তিকাৰৰ চকুৰ দৃষ্টি কাগজ বা কিতাপত নিবদ্ধ থাকিব লাগিব। কিন্তু স্মৃতিনিৰ্ভৰ হ'লে তেওঁৰ দৃষ্টি পোনপটীয়াভাৱে দৰ্শকৰ চকুত থাকিব আৰু দৰ্শকৰ লগত একাত্ম হ'ব পাৰিব। তদুপৰি দৃষ্টিনিৰ্ভৰ হ'লে আবৃত্তিকাৰে লেখাত দৃষ্টি দিব লগাৰ বাবে কবিতাৰ দ্বাৰা আবেগ-উচ্ছ্বাস প্ৰকাশত ব্যৰ্থ হোৱাৰ আশংকা থাকে। অভিনয়ত সংলাপ মুখস্থ হোৱাটো অত্যন্ত জৰুৰী। আবৃত্তি আৰু অভিনয় দুয়োটাতে মুখস্থ অপৰিহাৰ্য, নাট্যাভিনয়ত্তো সংলাপ চাই কোৱা নহয়েই।

আবৃত্তি আৰু নাটক দুয়োটা প্ৰয়োগ শিল্প। সেয়ে সংগীতৰ দৰেই এই শিল্পটিও আয়ত্ত কৰিবলৈ হ'লে অনুশীলন পৰিশীলনৰ শিক্ষা-শিকন অত্যন্ত গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। নাটক এখনৰ অভিনয় দেখিও দৰ্শকে নাট্যকাহিনী অথবা নাট্যৰস উপলব্ধি কৰিব পাৰে। আবৃত্তি যিহেতু বাক-শিল্প, সেয়ে চকুৰে দেখি আবৃত্তি উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰি। কেৱল কণ্ঠৰ দ্বাৰাই সেই শিল্প শ্ৰোতাৰ অন্তৰত অনুভৱ কৰাব লাগিব। এইবাবেই আবৃত্তি কৰোঁতে প্ৰথমে সংশ্লিষ্ট ভাষাৰ ধ্বনি উচ্চাৰণত বিশেষ গুৰুত্ব দিব লাগে। অসমীয়া ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত কথাটো আলোচনা কৰা হওক। অসমীয়া ধ্বনি উচ্চাৰণত বিশিষ্ট স্বৰধ্বনিৰ ক্ষেত্ৰত মন কৰিব লগা হয় যে অ নে অ', এ নে এ', কোনটো ধ্বনি আবৃত্তিকাৰে উচ্চাৰণ কৰিব। অৰ্থাৎ অ আৰু এ বৰ্ণৰ দুটাকে ধ্বনিৰূপ যে আছে তাৰ প্ৰতি আবৃত্তিকাৰ সচেতন হ'ব লাগে। দীৰ্ঘ ধ্বনিৰূপ পাৰ্যমানে উচ্চাৰণ কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিব লাগে, অৱশ্যে বিশিষ্ট ধ্বনি ৰূপে আমাৰ ভাষাত দীৰ্ঘৰূপ ৰক্ষিত হৈ থকা নাই। তেনেদৰে উষ্মবৰ্ণৰ ক্ষেত্ৰত পশ্চ অলব্যত

উচ্চাৰিত 'স' ধ্বনিৰ বিশিষ্ট ৰূপটো শুদ্ধকৈ পৰিৱেশন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগে। কিয়নো ধ্বনিতত্ত্বৰ দিশত অসমীয়া ভাষাৰ এই ধ্বনিটোৱেই এটা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ধ্বনি। তদুপৰি স, শ, ষ – এইকেইটা যুক্তব্যঞ্জন হ'লে ইহঁতৰ উচ্চাৰণ যে শিস্ ৰূপত (চ) হয়, অৰ্থাৎ সুহুৰি দিয়াৰ দৰে যে উচ্চাৰিত হয় এই কথাও মনত ৰাখিব লাগিব। কম্পিত ধ্বনি ৰ আৰু ড়, ঢ়-ৰ উচ্চাৰণৰ প্ৰসংগতো মন কৰিব লগা হয় যে 'ৰ' আৰু 'ড়'-ৰ উচ্চাৰণ 'ৰ' হয়। কিন্তু 'ঢ়'-ৰ উচ্চাৰণ যে 'ৰেফ-কাৰ যুক্ত 'হ' (´হ) হয় এই দিশত গুৰুত্ব দিব লাগে। উচ্চাৰণৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষ মনোযোগ দিব লগাৰ কাৰণ হ'ল আবৃত্তি কেৱল আবৃত্তিৰ বাবে নহয়, ই হয় জীৱনৰ বাবে। ভাষাই মানুহক সাংস্কৃতিক প্ৰাণী ৰূপে উত্তৰণ ঘটোৱাত মুখ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। সেয়ে ভাষাৰ শুদ্ধ ৰূপ ব্যৱহাৰ কৰাটো জৰুৰী কথা। অন্যহাতেদি 'স' ধ্বনিৰ উচ্চাৰণ বিকৃত হোৱা অৰ্থাৎ, 'স' ৰ উচ্চাৰণ 'থ' বা 'হ' হোৱা প্ৰায়েই পৰিলক্ষিত হয়। আবৃত্তি কৰোঁতে বা গীত এটা পৰিৱেশন কৰোঁতে তেনে ধৰণৰ অশুদ্ধ উচ্চাৰণে শ্ৰোতক শ্ৰুতিমাধুৰ্য দান কৰিব নোৱাৰে।

উচ্চাৰণৰ ক্ষেত্ৰত সচেতন হোৱাৰ উপৰিও সুৰ-লহৰৰ সৃষ্টিকিলাক যথাস্থানত যথা সুৰত ব্যৱহাৰ কৰাটো দৰকাৰ। আবৃত্তিত ছন্দ, যতি, লয় আদি ৰক্ষা কৰি পৰিৱেশন কৰিলেহে সি সাৰ্থক হয়। য'ত ৰ'লে কবিতাৰ অৰ্থ বিকৃত নহয় সেই ঠাইত ৰ'লেহে কবিতাৰ সৌন্দৰ্য প্ৰকাশ পোৱাৰ লগতে কবিতাৰ ভাববস্তু হৃদয়গ্ৰাহী হ'ব। নহ'লে কবিতাৰ অৰ্থ বিভ্ৰাট হ'ব। এটা কবিতাৰ উদাহৰণ দিলে কথাটো বেছি স্পষ্ট হ'ব – দেৱকান্ত বৰুৱাৰ 'আমি দুৱাৰ মুকলি কৰোঁ' কবিতাটোৰ প্ৰথম পংক্তিটোত থকা – *"মোৰ মেজৰ ওপৰত এখন ছবি আছে*

নিকোলাছ ৰৰিকৰ – নাম তাৰ ?
তাৰ নাম – 'আমি দুৱাৰ মুকলি কৰোঁ'।"

এই কবিতাফাকি আবৃত্তি কৰোঁতে অতি সুন্দৰ কণ্ঠ থকা আবৃত্তিকাৰেও উপযুক্ত স্থানত বিৰতি নোলোৱাটো শ্ৰুতিগোচৰ হয়। তেওঁ কয় – "মোৰ মেজৰ ওপৰত এখন ছবি আছে, নিকোলাছ ৰৰিকৰ নাম তাৰ।" কিন্তু ছবিখনৰ নাম নিকোলাছ ৰৰিক নহয়। নিকোলাছ ৰৰিকে অংকন কৰা ছবিখনৰ নাম 'আমি দুৱাৰ মুকলি কৰোঁ'হে। সেয়ে আবৃত্তি কৰিব লাগিব যে – "মোৰ মেজৰ ওপৰত এখন ছবি আছে – নিকোলাছ ৰৰিকৰ।" নাটকীয় একোক্তিৰে প্ৰশ্ন কৰিব লাগিব যে – "তাৰ নাম ?" আৰৌ নিজেই তাৰ উত্তৰ দিব লাগিব যে – "তাৰ নাম – আমি দুৱাৰ মুকলি কৰোঁ।" তাকে নকৰি য'তে ত'তে ৰৈ বা বিৰতি লৈ কবিতাৰ আবৃত্তি

কৰিলে শব্দই শব্দশক্তিৰ যোগ্যতা বা আসক্তি গুণ হেৰুৱাই বিকৃত অৰ্থবোধক হৈ ধেমালিতে কোৱা "ৰাইজ, আপোনালোক সকলোৱে গৰু, পুহিব লাগে গাখীৰ, খাব লাগে গোবৰ, দিব লাগে শস্যত।" এই বাক্যশাৰীৰ দৰে হৈ পৰিব। যতি অৰ্থাৎ য'ত ৰ'লে অৰ্থ বিভ্ৰাট নহয় সেই ঠাইত ৰোৱাকে যতি বোলে। যতিৰ সফল প্ৰয়োগত কবিতাৰ ছন্দ সুষমামণ্ডিত হৈ শ্ৰোতাৰ কাণত অনুৰণিত হৈ পৰিলেহে সাৰ্থক আবৃত্তি হ'ব।

যেনেকৈ ক'লে শ্ৰুতিমধুৰ হয়, তেনেকৈ ক'লে বক্তাৰ অভিপ্ৰেত অৰ্থ প্ৰকাশ ফলপ্ৰসূ হয়; যেনেকৈ ক'লে ৰসগ্ৰাহী হয়, ভাব বিকৃত নহয় তেনেকৈ কোৱাই প্ৰকৃতাৰ্থত আবৃত্তি। নাট্য সংলাপৰ ক্ষেত্ৰতো একে কথা। গণেশ গগৈৰ *শকুনিৰ প্ৰতিশোধ* নাটকৰ প্ৰথম সংলাপটো মন কৰিবলগীয়া —

> *"ইমান চেষ্টা কি অথলে যাব পাৰে ? ইমান পাপ কি পৃথিৱীয়ে সহ্য কৰিব পাৰে ? মোৰ আজন্ম সাধনাৰ সফলতা সৌ অদূৰত। দুৰ্য্যোধন তুমি ৰাজৰাজেশ্বৰ আৰু মই দীনহীন অন্নসেৱী। তুমি শত জীৱিত ভ্ৰাতাৰ জ্যেষ্ঠ, আৰু মই শত প্ৰেতাত্মাৰ কনিষ্ঠ ? তোমাতে মোতে ইমান প্ৰভেদ; অথচ ইমান আপোন !* .... "

ইয়াত শকুনিৰ চৰিত্ৰৰ কুটিল ভাব এই সংলাপটো প্ৰক্ষেপণ কৰোঁতে প্ৰকাশ পাব লাগিব। তেনেদৰে কৰ্ণ আৰু পদ্মাৰ সংলাপখিনিও শান্ত আৰু কৰুণ ৰস মিশ্ৰিত কৰি কণ্ঠস্বৰ মধ্যগ্ৰামত ৰাখি শব্দ নিক্ষেপ কৰিব লাগিব। গতিকে দেখা যায় যে, নাটকত অভিনয় কৰিবলৈ হ'লে আবৃত্তিৰ জ্ঞানো আয়ত্ত কৰিব লগা হয়।

আবৃত্তিত ৰস অনুযায়ী লয় নিয়ন্ত্ৰিত হয়। ৰৌদ্ৰ বা বীৰ ৰসৰ কবিতা সাধাৰণতে দ্ৰুত লয়ত, শান্ত বা আদি ৰসৰ কবিতা মধ্য লয়ত আৰু কৰুণ ৰসৰ কবিতা বিলম্বিত লয়ত পৰিৱেশন কৰা হয়। কাৰণ খং উঠিলে বা বুকুত অসীম সাহস থাকিলে কোনো কথা বা কাম মানুহে লাহে লাহে নকৰে বা নকয়। দেশৰ প্ৰতি থকা ভালপোৱা ভাব বা ব্যক্তিগতভাৱে প্ৰেম নিবেদনৰ কথাও দ্ৰুত গতিত প্ৰকাশ কৰা নহয়। নাটকৰ সংলাপ বা ভাওনাৰ বচন মাতোঁতেও লয় সম্বন্ধে সচেতন হ'ব লাগে। ভাওনাত কৰুণ ৰস প্ৰধান সংলাপ বা বিলাপ কৰোঁতে সাধাৰণতে বিলম্বিত লয়ত কৰা হয়। থিয়েটাৰ বা নাট্যসংলাপত শোক বাৰ্তা বা তেনে কথা কওঁতে হুইছপাৰিং বা কণ্ঠক নিম্নগ্ৰামলৈ নি ক'ব লাগে। তেতিয়াহে দৰ্শকৰ আবেগ উথলি উঠাৰ অৱকাশ থাকে। কবিতাতো সেই একে কথা। উদাহৰণ স্বৰূপে —

"মই কাল বিনাশী তাণ্ডৱী,

আজি মই বিপ্লৱ তোলো ক'ত?
মই তাণ্ডৱ তোলো ক'ত?
সৃষ্টিৰ স্নায়ু ধুনাধুন কৰি উতলি উঠিছে বিপ্লৱ মোৰ
উতলি উঠিছে বিপ্লৱ —
ব্ৰহ্মাণ্ডৰ মেৰু প্ৰকম্পি দাপিছে দাৰুণ তাণ্ডৱ মোৰ
দাপিছে দাৰুণ তাণ্ডৱ।"

— এই কবিতা আবৃত্তি কৰোঁতে দ্ৰুত লয়ত গাব লাগে, কিয়নো কাল বিনাশ কৰিব পৰাকৈ কবি বিপ্লৱী হৈছে। আকৌ সৃষ্টিৰ স্নায়ু ধুনাধুন কৰিব পৰাকৈ বিপ্লৱৰ চেতনা উদ্ৰেক হৈছে। সেয়ে লয় দ্ৰুত হোৱাৰ উপৰিও কণ্ঠও উদাত্ত হ'ব লাগিব। তেহে কবিতাই প্ৰাণ পাই উঠিব।

আবৃত্তিত আবহ সংগীতৰ প্ৰচলনৰ কথাটো আজি-কালি প্ৰায়েই শুনা যায়। পৰিবেশ্যমান কলা ৰূপে আবৃত্তিত সংগীত সংগত কৰাতকৈ অৱশ্যে কণ্ঠহে তাৰ বাবে বেছি গুৰুত্বপূৰ্ণ। অসমৰ আবৃত্তিত সংগীত সংগত কৰা কাৰ্যটো একো নতুন কথা নহয়। অসমৰ আবৃত্তিৰ এটা স্বতন্ত্ৰ শৈলী হ'ল নামঘৰত কৰা নাম-কীৰ্তন। মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে প্ৰৱৰ্তন কৰা নাম-কীৰ্তনত হাত চাপৰি বজাই ভোৰ তালেৰে সুৰ-লয়-তাল ৰাখি প্ৰয়োজন সাপেক্ষে নাগাৰা আদিও সংগত কৰি তাহানিতেই প্ৰচলন কৰিছিল। সেই ব্যৱস্থা আজিও নামঘৰবিলাকত প্ৰৱৰ্তিত হৈ আছে। মাত্ৰ সেয়াক আবৃত্তি বুলিহে কোৱা নহয়। মন কৰিব লগা কথাটো হ'ল এই যে, বৰ্তমানৰ ইলেক্ট্ৰনিক মাধ্যমৰ যুগত মানুহে চকু চাটমৰা তথা চমকিত কৰিব পৰা মাধ্যমবোৰৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হয়। সেয়ে আবৃত্তিৰ দৰে সূক্ষ্ম কলাটোৰ পৰিবেশনত সংগীত সংগত কৰাৰ মত পোষণ কৰাটোও তেনে লোকৰ বাবে স্বাভাৱিক। কিন্তু মনত ৰাখিব লাগে যে, গীত এটাত যিদৰে বাদ্যযন্ত্ৰ সংগত কৰা হয় তেনেদৰে আবৃত্তিত কৰা নহয়। কাৰণ গীতত স্থায়ী, মনৰ্বা আৰু অন্তৰা তিনিটা বিভাগ থাকে আৰু স্থায়ী অংশ দোহাৰা বা মুখৰা ৰূপে পৰিবেশিত হয়। পৰিবেশনৰ সময়ত বাদ্যযন্ত্ৰক মানুহে অনুসৰণ কৰে, কিয়নো গীত সদায় তালবদ্ধ হয়। তালৰ মাত্ৰাৰ লগতে সম, খালী আদি বিভাগবোৰো ৰক্ষা কৰি গীত পৰিবেশন কৰিব লগা হয়। কিন্তু আবৃত্তিত তেনে নহয়। আবৃত্তিকহে সংগীতে অনুসৰণ কৰিব লাগে। কাৰণ গীতৰ দৰে আবৃত্তিৰ স্বৰলিপি, তালৰ মাত্ৰা, বিভাগ আদিবোৰ জৰুৰী নহয়। কণ্ঠস্বৰৰ লগে লগে সংগীতৰ স্বৰ-লয় উঠা-নমা কৰিব। সেয়ে সংগতকাৰীয়ে কবিতাৰ প্ৰতিটো শব্দৰ লগত পৰিচিত হ'ব লাগিব আৰু অৰ্থবহ হোৱাকে আবৃত্তিকাৰৰ কণ্ঠৰ সৈতে

মিলাই সংগীত সংগত কৰিব পাৰে। বহুদিনৰ আগতে জেনিয়েল জিনছুৰ এখন নাটকৰ অভিনেতাই বোধহয় ফলষ্টাফৰ সংলাপৰ দুই-তিনিটামান বাক্যৰ স্বৰলিপি কৰিবলৈ লৈছিল যদিও তেওঁ সফলতা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। প্ৰসংগত অৱশ্যেই উল্লেখ কৰিব পাৰি যে শব্দ প্ৰক্ষেপণ ৰীতি সময়ানুপাতিক। সেয়ে ৰাগভিত্তিক খেয়াল এটাৰ দৰে মানুহৰ কথনভংগী কেতিয়াও স্বৰলিপিত নিবদ্ধ হ'ব নোৱাৰে। সেয়েহে সংগীত সংগত কৰাৰ ক্ষেত্ৰতো আবৃত্তি-ভংগীৰ লগতহে বাদ্যযন্ত্ৰীয়ে আৱহ সংগীত মিলাব লাগে। কিন্তু নাটকৰ ক্ষেত্ৰত তেনে নহয়। নাট্য-দৃশ্যৰ ভাবৰ লগত মিলাই সংগীত ৰচনা কৰি ল'ব পাৰি। দৃশ্যবিলাকত আবৃত্তিৰ দৰে এক নিমিষৰ বাবে কেৱল এটা ভাব নাটকত নাথাকে। সাধাৰণতে নাট্য-পৰিৱেশ কিছু দীঘলীয়া হয়। সেয়ে এই ক্ষেত্ৰত সংগতকাৰীৰ বহু পৰিমাণে স্বাধীনতা থাকে।

আবৃত্তি কলাত্মকভাৱে পৰিৱেশন কৰোঁতে প্ৰসংগত কোৰিঅ'গ্ৰাফীৰো সহায় ল'ব পাৰি যদিও অংগি-ভংগিৰে আবৃত্তি নহয়। অৰ্থাৎ আবৃত্তিকাৰ আৰু কোৰিঅ'গ্ৰাফাৰ ভিন্ন ব্যক্তি হোৱাটো জৰুৰী। বিমূৰ্ত ধাৰণা এটাক মূৰ্ত কৰি প্ৰকাশ কৰিবলৈ অংগি-ভংগি সততে সফল নহয়। কিন্তু কলাসন্মত অংগ সঞ্চালন তথা অৰ্থবহ নৃত্য-ভংগীমাই কবিতা এটাৰ বিষয়বস্তুক কেতিয়াবা মূৰ্ত কৰি তুলিব পাৰে। তাৰ বাবে কবিতাৰ নিৰ্বাচন বৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ। সকলো কবিতাতে কোৰিঅ'গ্ৰাফী সম্ভৱ নহয়। আবৃত্তিত কোৰিঅ'গ্ৰাফীৰ ব্যৱস্থা অৱশ্যে একেবাৰে নতুন নহয়। সত্তৰৰ দশকতে আমি মইনা পাৰিজাতৰ অনুষ্ঠান পৰিৱেশন কৰোঁতে তেনে কোৰিঅ'গ্ৰাফীৰে 'ঊষা-চিত্ৰলেখা'ৰ কথোপকথনৰ আবৃত্তি কৰাৰ কথা মনত আছে। মনত আছে 'বুঢ়া-বুঢ়ী'ৰ কথোপকথন — *"মোৰ মানুহজনী নিগনিয়ে নিলে নিগমে মৰিলো মই*……"ক যেমেলীয়া আবৃত্তি ৰূপে পৰিৱেশন কৰা। আবৃত্তিৰ এনে ধৰণৰ পৰিৱেশনৰ ধাৰা অসমত বহু বছৰৰ আগৰে পৰাই প্ৰচলিত আছিল। মাত্ৰ তেনেবোৰ প্ৰকাশভংগীক আবৃত্তিৰ এটা শৈলী বুলিহে কোৱা হোৱা নাছিল।

আবৃত্তি নাট্যাভিনয় নহয়। অভিনয়ৰ বাবে অংগ সঞ্চালন, সংলাপ প্ৰক্ষেপণ দুয়োটা সমানেই জৰুৰী। কিন্তু আবৃত্তিত অংগসঞ্চালন একেবাৰে জৰুৰী নহয়। আবৃত্তি কণ্ঠৰহে অভিনয়, ই বাগাভিনয়হে। অকণি শিশুইতে ওমলা গীতবোৰ পৰিৱেশন কৰোঁতে হালি-জালি বা হাত-মূৰ জোকাৰি প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰে। কিন্তু আবৃত্তিৰ বাবে ই কোনো ক্ষেত্ৰতেই গ্ৰহণযোগ্য নহয়। নাটক আৰু আবৃত্তিৰ পাৰ্থক্যৰ নিৰ্ণায়ক মাপকাঠিও এই অংগ সঞ্চালনেই।

কণ্ঠসংগীত, বাদ্য, নৃত্য আৰু নাটকৰ দৰে বাকশিল্প আবৃত্তিও এক ধৰণৰ

অধিবিদ্যা। গতিকে বিদ্যায়তনিক দিশত ইয়াৰ শিক্ষণ-শিকন দুয়োটা কাৰ্যই সমানে গুৰুত্বপূৰ্ণ। যিহেতু আবৃত্তি বাকশিল্প, সেয়ে আবৃত্তিৰ বাবে প্ৰথম জৰুৰী বিষয় হ'ব কণ্ঠ আৰু কণ্ঠ প্ৰস্তুতি। বাকযন্ত্ৰই হ'ল ধ্বনি উচ্চাৰণৰ উৎস। বাঁহীৰ ফু-ৰ দৰে স্বৰ উচ্চাৰণৰ বাবেও মুখবিবৰত মূলতঃ পাঁচোটা স্থান আছে — কণ্ঠ, তালু, মূৰ্ধ, দন্ত্য আৰু ওঁঠ। বাঁহীৰ ফুটাত আঙুলিৰ বোল সঠিক নহ'লে যিদৰে সৰগম শুদ্ধ নহয়, একেদৰে জিভাই স্বৰ স্থানত সঠিকভাৱে স্পৰ্শ নকৰিলেও ধ্বনি উচ্চাৰণ শুদ্ধ নহয়। সেয়েহে শুদ্ধ আৰু স্পষ্ট ধ্বনি উচ্চাৰণৰ বাবে স্বৰযন্ত্ৰ আৰু জিভাৰ ব্যৱহাৰ সমন্ধে আবৃত্তিকাৰ সচেতন হ'ব লাগিব।

শেষত ক'ব বিচাৰোঁ যে, আবৃত্তি কেৱল কলাৰ বাবে কলা নহয়। ই ব্যক্তিজীৱন আৰু সামাজিক জীৱনৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত। পৰিয়ালৰ লগত কথা-বাৰ্তা পাতোঁতে, বন্ধু-বান্ধৱৰ লগত ভাব বিনিময় কৰোঁতে, শ্ৰেণীকোঠাত সৰৱ পঠন কৰোঁতে, ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক পাঠদান কৰোঁতে, সভাই সমিতিয়ে বক্তৃতা প্ৰদান কৰোঁতে বা গীত এটা পৰিবেশন কৰোঁতে আবৃত্তিৰ প্ৰয়োজন হয়। প্ৰয়োগ শিল্প বাবেই এই শিল্প আয়ত্ত কৰিবলৈ হ'লে অনুশীলনেৰে সাধনা কৰিব লাগিব। প্ৰায়োগিক দিশত এই কলাৰ গুৰুত্বও নিচেই কম নহয়। ৰেডিঅ', দূৰদৰ্শনত ঘোষণা বা অনুষ্ঠান পৰিবেশনত অংশ গ্ৰহণ বা সভা পৰিচালনা কৰোঁতে বা কোনো ব্যৱসায় প্ৰতিষ্ঠানৰ কোনো প্ৰকল্পভিত্তিক অৰ্থাৎ প্ৰজেক্ট এটাৰ পৰিবেশনৰ বাবেও আবৃত্তি-ভংগীৰ পৰিবেশন হয়। নাট্য সংলাপৰ বাবেতো ই অতি জৰুৰী। গতিকে আমি ভাব বিনিময় কৰা মাধ্যম শব্দৰ এই ব্ৰহ্মময় ৰূপটো আবৃত্তিৰ মাধ্যমেৰেই অনুধাৱন কৰিব লাগিব।

000000

শিশু-নাট আৰু শিশু-নাটৰ উপস্থাপন শৈলী

হৰেন্দ্ৰ নাথ বৰঠাকুৰ

'শিশু-নাটৰ উপস্থাপন শৈলী' – বিষয়টো দৰাচলতে নাট-পৰিচালকৰহে বিষয়। শিশু-নাটকৰ নাট্যকাৰ এজনেও অৱশ্যে বিষয়টো এৰাই চলিব নোৱাৰে। কিয়নো শিশুৰ মনস্তত্ব সম্পৰ্কে সম্যক জ্ঞান আহৰণ কৰি ল'ব নোৱাৰিলে যথাৰ্থ শিশু-নাট ৰচনা আৰু পৰিচালনা দুয়োটাই সফলভাৱে ৰূপায়ণ কৰিব পৰা সম্ভৱ হৈ নুঠে। প্ৰাপ্তবয়স্কৰ নাটক ৰচিত আৰু মঞ্চস্থ হয় দৰ্শকৰ উদ্দেশ্যে। আধুনিক নাটকত দৰ্শকৰ গুৰুত্ব অপৰিসীম। ব্ৰেখ্‌টেতো দৰ্শকক নাটকৰ মুখ্য উপাদান হিচাপে গণ্য কৰিছিল। শিশু-নাটক কেৱল দৰ্শকৰ উদ্দেশ্যে পৰিবেশিত নহয়। ইয়াত দৰ্শক যেনেকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ, সমানেই গুৰুত্বপূৰ্ণ কুশীলৱসকল। আন কথাত, শিশু-নাটক পৰিবেশিত হয় শিশু-দৰ্শক আৰু শিশু-নাট্যশিল্পী – যিসকলে নাটখনৰ বিভিন্ন ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ মঞ্চত ৰূপায়ণ কৰিছে, তেওঁলোককো আনন্দ দিয়া, শিক্ষা দিয়া অথবা বৌদ্ধিক বিকাশত সহায় কৰাৰ লক্ষ্যৰে। গতিকে মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ দুয়োক্ষেত্ৰতে অৱস্থান লোৱা শিশুসকলৰ উদ্দেশ্যে নাটক ৰচনা আৰু মঞ্চায়নৰ লগতে আন এটা বিষয় অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ হৈ পৰে, সেইটো হ'ল 'নাট্য-নিৰ্মাণ'ৰ বিষয়। এজন নাট্যকাৰে শিশুৰ বাবে নাটক এখন ৰচনা কৰিলে; এঘণ্টা বা দুঘণ্টা, এনিশা বা দুনিশা নাটকখন মঞ্চস্থ হ'ল – এইখিনি এক দীৰ্ঘকালীন 'নাট্য-নিৰ্মাণ' প্ৰক্ৰিয়া এটাৰ পৰিণতি বা ফচলহে। নাট্য-নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়াটোহে ঘাই কথা; নাটকখনৰ ৰচনা, পৰিচালনা, উপস্থাপন ৰীতি, নাট্যকৰ্মৰ লক্ষ্য, উদ্দেশ্য আদি সকলো বিষয় নিৰ্ণিত হয় নাট্য-নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেদি।

'নাট্য-নিৰ্মাণ' – এই খণ্ডবাক্যটো অসমত বৰকৈ শুনা নাযায়। বিষয়টোৰ সন্দৰ্ভত আলোচনা-বিলোচনাও চকুত পৰা নাই। 'নাট্য-নিৰ্মাণ'ৰ লগত আখৰাৰ এৰাব নোৱাৰা সম্পৰ্ক। আখৰাৰ মাজেদিয়েই নাট্য-ৰচনা, নাট্য-পৰিকল্পনা, পৰিচালনা, উপস্থাপন ৰীতি আদি শিশু-নাট্যৰ আটাইবোৰ প্ৰাসংগিক বিষয় সংগঠিত হৈ উঠে। এই গোটেই প্ৰক্ৰিয়াটোকে 'নাট্য-নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়া' বুলি ক'ব পাৰি।

পশ্চিম বংগৰ অন্যতম বিখ্যাত নাট্য সংগঠন 'নান্দীকাৰ'-এ ১৯৮১ চনৰ পৰা প্ৰায় একক প্ৰচেষ্টাৰে Theatre-in-Education, চমুকৈ TIE-ৰ নেতৃত্বত

এই প্ৰক্ৰিয়াৰেই শিশু নাট্য-চৰ্চাত অভাৱনীয় সাফল্য লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। 'নান্দীকাৰ'ৰ তত্ত্বাৱধানত পৰিচালিত In search of Children's Theatre প্ৰকল্পৰ সৈতে সক্ৰিয়ভাৱে জড়িত নাট্যকৰ্মী তীৰ্থংকৰ চন্দে তেখেতৰ *শিশু নাট্যের সন্ধানে* গ্ৰন্থত এনেদৰে কৈছে –

> *“ .... ১৯৯৭ চনৰ মাজভাগলৈকে, এই আঠ বছৰত নান্দীকাৰে পশ্চিমবংগত ৮০ খন স্কুলৰ ২৫০ জন শিক্ষক-শিক্ষয়িত্ৰীকো নাট্য-কলাৰ গুৰুত্ব সম্পৰ্কে ধাৰণা দিবলৈ কৰ্মশালাৰ আয়োজন কৰিছে। .... এতিয়ালৈকে ৯৬ খন স্কুলৰ, গড়ে ৪০ জনকৈ ধৰি প্ৰায় ৩৮৪০ জন ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক এই কামৰ সৈতে যুক্ত কৰিছে। .... নান্দীকাৰৰ সঞ্চালক শ্ৰদ্ধেয় ৰুদ্ৰ প্ৰসাদ সেনগুপ্তই সেই আনন্দময় সৃষ্টিৰ (The Cheer joy of creativity)ৰ ওপৰত আটাইতকৈ বেছি গুৰুত্ব দিয়ে। শিশু-কিশোৰহঁতে যেন খেল-ধেমালিৰ মাজেদিয়েই পাৰস্পৰিক বন্ধুত্ব, সমাজৰ প্ৰতি সিহঁতৰ দায়িত্ব আৰু নিজৰ সুপ্ত ক্ষমতা উপলব্ধি কৰিব পাৰে। এনেও হ'ব পাৰে যে, সেই চাৰি হেজাৰমান ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ মাজত চাৰিশজনো সক্ৰিয় নাট্যকৰ্মী গঢ় লৈ নুঠিল। নহ'লেইবা। তেনে হ'ব পাৰে বুলি নান্দীকাৰেও জানে। আচল উদ্দেশ্যটো হ'ল, সেই চাম ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে নাট্য নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়াটোত কেতবোৰ শব্দ আওঁৰাই বা কেতবোৰ নিৰ্দেশ পালন কৰিয়েই নিজৰ দায়িত্ব শেষ হ'ল বুলি নাভাবে — সিহঁতে যেন নিৰ্মাণৰ প্ৰতিটো ঢাপত ধেমালিৰ মাজতে নিজৰ সৃষ্টিক দেখিবলৈ পায়, যেন নাটকক ভাল পাবলৈ শিকে। (প্ৰসংগত উল্লেখযোগ্য যে TIE -ৰ কৰ্মসূচীক Theatre - appreciation course বুলিও কোৱা হয়।) এইখিনি হ'ল প্ৰত্যক্ষভাৱে বিচৰা কথা। পৰোক্ষে, এই কৰ্ম-প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেদি গৈ গৈ প্ৰতিটো শিশুৰ মনত কেতবোৰ বোধৰ যেন উদয় হয়। সিহঁতে যেন নিজৰ বিচাৰ-বুদ্ধিৰে সকলো কথা ফঁহিয়াই চাবলৈ শিকে। সমাজৰ প্ৰতি সিহঁতৰো কিবা দায়বদ্ধতা আছে তেনে উপলব্ধি হ'বলৈ ধৰে। এটা নাট্য-নিৰ্মাণ কৰ্মসূচীতেই তেনে উপলব্ধি নহ'ব পাৰে, কিন্তু তাৰ সূচনাতো হওক। বুজি উঠক যে 'আমিও মানুহ, আমিও মহান'। যিখিনি বুজি পাইছে তাকেই অকপটে প্ৰকাশ*

> *কৰাৰ সাহস হওক। ………… অৱশ্যে কেৱল শিশু-নাট্যৰ মাজেদিয়েই এখন দেশৰ আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটোৱা সম্ভৱ হৈছে বা হঠাৎ এটা প্ৰজন্ম ভীষণ যুক্তিবাদী বা বিশ্বামানৱিকভাৱে উদ্বুদ্ধ হৈ উঠিব, তেনে আশা কোনেও নকৰে। কিন্তু যি অৱস্থাতেই নাথাকক কিয়, শিশুৱে যেন সপোন দেখাৰ মনটো হেৰুৱাই পেলাবলগীয়া নহয়। এদিন সেই সপোনেই হয়তো পৃথিৱীখনক সলনি কৰাত ইন্ধন যোগাব — নান্দীকাৰে নিজৰ সামৰ্থ্য অনুযায়ী সেই কামকে কৰি গৈছে মাথোন।”*

'নাট্য নিৰ্মাণ' প্ৰসংগত উৰ্ধ্বৰেখ চন্দই দৃষ্টান্ত স্বৰূপে Gijubhai Badhekaৰ *Divasvapna* নামৰ কিতাপখনত বৰ্ণিত শিশুনাট্য আৰু শিশুৰ শিল্পীসত্তা আৰু আত্মবিশ্বাস সম্পৰ্কত এটি অভূতপূৰ্ব কাহিনী তুলি ধৰিছে –

> *“সেই নাট্য নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়াও অভিনৱ। অমনোযোগী ছাত্ৰবোৰক লৈ সাধু কোৱাৰ ছলেৰে মাজে মাজে বিভিন্নজনক বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ বচন ক'বলৈ দি শিক্ষক লক্ষীৰামে সিহঁতক আনন্দ দিয়াৰ লগতে আত্মবিশ্বাস জগাই তুলিবলৈ উৎসাহিত কৰিছিল। এবাৰ বিদ্যালয়ত উৰ্ধ্বতন কৰ্তৃপক্ষ অহাৰ উপলক্ষে লক্ষীৰামৰ সেই ছাত্ৰসকলে অসাধাৰণ কেইখনমান নাটিকা পৰিবেশন কৰে। সেই পদ্ধতি সম্পৰ্কে সোধাত শিক্ষক লক্ষীৰামে ক'লে – '. . . . . . These are the pupils of standard four. When they were asked if they would like to present a couple of plays at the school social, they were very enthusiastic. Plays were selected immediately. These plays are demonstrations of the stories they have read and heard. They were told that the plays would be presented without any preparation just as we perform them every week in our class. The boys are not required to memories their parts. They know the story. Every character knows his role and speaks on the stage spontaneously bearing in mind the context. There is no memorisation. Props and*

> *costumes are secondary things. We lay greater emphasis on expression and acting. When costume and props are removed, the play depends for its effectiveness only on the acting and the ingenuinity of the children and they get full scope for development. Children enjoy this kind of activity. They need neither praise nor reward because the satisfaction and fulfilment and the activity are one. The work itself is complete fulfilment.' উদ্ধৃতিটো দীঘলীয়া, কিন্তু আলোচ্য বিষয়টোক (নাট্য-নির্মাণ) বুজাৰ বাবেই উদ্ধৃতিটোৰ প্ৰয়োজন উপলব্ধি কৰিছো। কিয়নো, নাট্য নির্মাণ প্ৰক্ৰিয়াত উদ্ধৃতিটোত বৰ্ণনা কৰা পদ্ধতিৰ গুৰুত্ব আছে। এতিয়া কথা হ'ল, শিক্ষক লক্ষীৰামৰ দৰে শিশুনাট্যত শিশুৰ ভূমিকা, আনন্দ লাভৰ সুযোগ — আদি বিষয়বোৰক গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। সেয়ে নহ'লে নাটক হয়তো হ'ব, অত শিশুৱেই অভিনয় কৰিব, বিষয়বস্তুও বেছ মনোৰঞ্জক — তথাপি সেয়া যথাৰ্থ শিশুনাট্য হৈ নুঠিব।"*

নাট্য-নির্মাণ পদ্ধতিৰ জন্ম শিশু-দৰ্শক আৰু শিশু-কুশীলৱক অভিন্ন ৰূপত চোৱাৰ দৃষ্টিভংগীৰ পৰা। শিশু কল্পনাশক্তি আৰু অনুকৰণ ক্ষমতাত অদ্বিতীয় — এই সত্যৰ ওপৰত ই প্ৰতিষ্ঠিত। শিশুক লৈ, শিশুৰ বাবে, শিশুক বিমল আনন্দ দিবলৈ, শিক্ষিত কৰি তুলিবলৈ আৰু শিশুৰ সৃজনশীলতাক উজ্জীৱিত কৰি তুলিবলৈ আমি নাটক কৰিছো, আমাৰ প্ৰথম প্ৰশ্ন হ'ব যিবোৰ শিশুৱে নাটকখন ৰূপায়িত কৰিব সিহঁত নিজে আনন্দিত, শিক্ষিত আৰু সৃজনশীলভাৱে সক্ৰিয় হৈ উঠিছেনে নাই ! যদি সেয়ে হোৱা নাই, তেনেহ'লে সিহঁতৰ নাট্যকৰ্মই লগৰীয়া দৰ্শক-শিশুক আনন্দ দিব কেনেকৈ ? এচাম শিশুৱে আন এচাম শিশুৰ কাৰ্যকলাপ মঞ্চত চাই আছে। অৰ্থাৎ দৰ্শক-শিশুচামে মঞ্চত একপ্ৰকাৰ নিজৰেই কাৰ্যকলাপ প্ৰত্যক্ষ কৰিছে। মঞ্চৰ শিশুচামৰ মাজত যদি দৰ্শক-শিশুচামে অশিশুসুলভ বা যন্ত্ৰবৎ কাৰ্যকলাপ প্ৰত্যক্ষ কৰে, সেয়া দুইচাম শিশুৰ বাবেই আমনিদায়ক বা অপ্ৰীতিকৰ অভিজ্ঞতা হৈ পৰিব পাৰে। শিশুৰ নাটকত প্ৰাপ্তবয়স্কৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত কৰাৰ দৰে পৰিচালকৰ আনুষ্ঠানিকতা, কামাণ্ড (command) বা কঠোৰ নিয়ন্ত্ৰণ কেতিয়াও বাঞ্ছনীয় নহয়। পৰিচালকে নিৰ্দেশ দিয়াৰ দৰে শিশু-শিল্পীয়ে মঞ্চত অভিনয় কৰিব, সংলাপ আওঁৰাব, পৰিচালকে

দেখুৱাই দিয়াৰ দৰে অৱস্থান ল'ব, অংগি-ভংগি কৰিব — সেয়া শিশুৰ অভিপ্ৰেত নহয়। তেনে কৰিবলৈ গ'লে স্বভাৱতে অনুকৰণপ্ৰিয় শিশুৱে নিখুঁতভাৱেই কেৱল পৰিচালকক অনুকৰণহে কৰি যাব, পৰিচালকে বিচৰা অভিনয়হে প্ৰদৰ্শন কৰিব। সেয়া কেতিয়াও নাটকৰ চৰিত্ৰই বিচৰা অভিনয় হৈ নপৰিব। আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাটো হ'ল, এনে ৰীতিত শিশু তাৰ সমস্ত সৃজনশীল ক্ষমতা উজাৰ কৰি দি নাটক কৰাৰ আনন্দ লাভৰ পৰাই বঞ্চিত হ'ব। শিশুক অবোধ বুলি ভবাৰ প্ৰয়োজন নাই। শিশুৰ সৃজনশীলতা বিস্ময়কৰ। আনন্দ লাভৰ বাবে লগ-লগৰীয়াৰে শিশুৱে নিজেই নিতে ন-ন খেল-ধেমালি, কাম কৰাৰ কৌশল উদ্ভাৱন কৰি লয়। সিহঁতক অফুৰন্ত স্বাধীনতা দিলে সৃজনশীলতাৰ বিস্ময়কৰ প্ৰকাশ ঘটিব পাৰে। নাটকৰ আখৰাক যদি বিধিবদ্ধ আনুষ্ঠানিকতাৰ পৰা মুক্ত কৰি খেল-ধেমালিৰ পৰ্যায়লৈ লৈ যাব পৰা যায়, শিশু-শিল্পীৰ সৃজন-ক্ষমতা স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱেই প্ৰস্ফুটিত হৈ উঠিব। পৰিবেশন তথা উপস্থাপনৰ সহজ আৰু শিশুৰ মনোমত পদ্ধতি শিশুৱেই উদ্ভাৱন কৰিব। পৰিচালকজনে শিশুৰ সৃজনশীলতাক জাগৰিত কৰি তোলাৰ সহায়কৰ ভূমিকাহে পালন কৰিব লাগে। তাৰ বাবে পৰিচালকে আখৰাত খেল-ধেমালি, কৌতুক, কেৰিকেচাৰ আদিৰ সহায়ত শিশু-শিল্পীচামৰ মনৰ দুৱাৰ-খিৰিকীবোৰ খুলি দিবলৈ প্ৰয়াস কৰিব লাগে। তীৰ্থংকৰ চন্দৰ কথাৰেই কওঁ —

> “.. ..... *শিশুৰ নাট্য-সৃষ্টিৰ খেলত ‘নাই হোৱা’ বুলি একো কথা নাই। ‘যি হৈছে, ঘটিয়া হৈছে, মাত্ৰ এইখিনিত আন ধৰণে কৰিব পাৰি নেকি বা এনেকৈ কৰিলে কেনে হয় ভাবি চোৱাঁচোন, কৰি দেখুউৱাঁচোন।’ এইখিনি কথাও এনেভাৱে ক'ব লাগে যাতে দমি নগৈ আগতে যিদৰে কৰিছিল তাকেই স্প্ৰিংবোৰ্ড হিচাপে লৈ অধিক উন্নততৰ পৰ্যায়লৈ লৈ যোৱা যায়। এনে ধৰণৰ তাৎক্ষণিক নাট্য-সৃষ্টিৰ প্ৰক্ৰিয়া সম্পৰ্কে Anthony Frost আৰু Ralph Yarrow য়ে প্ৰাপ্তবয়স্ক অভিনেতাসকলৰ উদ্দেশ্যে কৈছে — 'The hardest thing to learn improvisation is that failure does not matter. It does not have to be brilliant everytime -— it can't be. What happens is what happens.' শিশুৰ ক্ষেত্ৰত এই কথা অধিক অৰ্থবহ। শিশুৱে আৰু বেছি সংবেদনশীল মনৰ শুশ্ৰূষা আশা কৰে। কিন্তু যিহেতু সহায়ক শিক্ষকসকল বয়সত জ্যেষ্ঠ, অভিজ্ঞতাও বেছি, সেইবাবে শিশুৰ পৰা perfection*

> *আদায় কৰাত তেওঁলোকৰ বদ্ধ পৰিকৰ। 'তোমাৰ যদি এইটো চৰিত্ৰ হয়, তেনেহ'লে এনেকৈ কথা ক'বা নেকি ?' বা 'এইষাৰ কথা শুনাৰ পিছত তুমি এনেকৈহে ক'ব লাগে, তুমি এনেকৈ ক'লা কিয় ?' — এনেবোৰ যুক্তিৰ হেঁচাত শিশুৰ উৎসাহ স্তিমিত হৈ পৰে। কিন্তু তেনে যৌক্তিকতা বা ঔচিত্যবোধ যে এজন প্ৰাপ্তবয়স্ক মানুহৰ বয়স-প্ৰাপ্তিত হোৱা অভিজ্ঞতাৰ পৰাই গঢ় লৈ উঠিছে, সেয়া যে শিশুৰ 'সজীৱ মনৰ তত্ত্ব'ৰ সৈতে কোনো সঙ্গতি নথকা পৰিচালকজনে সেই কথা অনুধাৱন নকৰে। অথচ স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱেই শিশুৰ মনত যি খেলাইছে তাক প্ৰথমে কাণ পাতি শুনিবলৈ চেষ্টা কৰিলে শিশুটি দমি নগৈ সহজ হ'লহেঁতেন। শিশু এটাই তাৰ নাতিদীৰ্ঘ জীৱনৰ পৰা যিখিনি অভিজ্ঞতা সঞ্চয় কৰিছে, তাৰ মাধ্যমতেই সি তাৰ বিচাৰ-বিবেচনা চলাই যাবলৈ প্ৰয়াস কৰে। তাক গভীৰ যুক্তি-বুদ্ধিৰ সৈতে পৰিচয় কৰি দিয়াৰ চেষ্টা নিশ্চয় কৰিব পাৰি, কিন্তু সেয়া সম্ভৱ হৈ নুঠিলেও বেছ একো ক্ষতি নহয়। শিশুৰ নাটকত শিশুসুলভ যুক্তি-বুদ্ধিৰেই যদি খেলা চলে তেতিয়া হ'লেও নাট্যৰসত একো বিশেষ ঘাটি নপৰে। যদি জোৰ কৰি কথাৰ ওপৰত কথা জাপি দি 'লজিক্যাল' (Logical) নাট্যকৰ্ম চলাবলৈ বিচৰা হয়, তেনেহ'লে তাৰ পৰা ফচল হিচাপে যি ওলাই আহিব সেয়া বজাৰৰ ৰঙচঙীয়া ফুলৰ মালাৰ দৰে কৃত্ৰিম বস্তুহে হ'ব, ওপৰত ফুল-পাতৰ সৰ্পিল সামঞ্জস্য, ভিতৰত গেল্‌ভানাইজৰ তাঁৰ, যাতে বতাহত লৰি-চৰি নাথাকে। শাসন আৰু যুক্তিবোধৰ সৰ্পিল তাঁৰে শিশুৰ কোমল মন খুচি-বিন্ধি থাকে —আনন্দৰ বতাহে তাক দোলনি দিব নোৱাৰে। শিশু-নাট্যৰ বেলিকা তেনে পৰিবেশ সমূলি অস্বাস্থ্যকৰ।"*

মূল কথা শিশুৰ নাটক শিশুৱে যেনেদৰে বিচাৰে, মুক্ত মনেৰে, স্বাধীন উদ্যোগ আৰু তৎপৰতাৰে যেনেকৈ পৰিৱেশন কৰিব পাৰে তেনেকৈয়ে পৰিৱেশন কৰাৰ সুযোগ দিবলৈ পৰিচালকে শিশুক সহায় কৰিব লাগে। যিকোনো প্ৰকাৰৰ কৰ্তৃত্ব, বাধ্যবাধকতা আৰোপ কৰা আৰু বিং মাষ্টাৰৰ ভূমিকা পালন কৰাৰ পৰা পৰিচালক বিৰত থকা উচিত। কোনো পৰিস্থিতিতেই শিশুনাট বৃত্তিধাৰী বা কমাৰ্চিয়েল (পেছাদাৰী) হ'ব নোৱাৰে। বৃত্তিধাৰী বা কমাৰ্চিয়েল নাট্যকৰ্মতহে পৰিচালক-প্ৰযোজকৰ

সিদ্ধান্তই শেষ আৰু একমাত্ৰ সিদ্ধান্ত হ'ব পাৰে। তাত কুশীলৱৰ ইচ্ছা-অনিচ্ছাৰ মূল্য নাথাকে বা থাকিলেও পৰিচালকে গ্ৰাহ্য নকৰিব পাৰে। অত অভিনেতা-অভিনেত্ৰীক নাটকৰ মাজেদি আনন্দ দিয়াৰ, তেওঁলোকৰ সামাজিক চেতনাক উন্নীত কৰাৰ বা বৌদ্ধিক বিকাশ ঘটোৱাৰ লক্ষ্য নাথাকে। শিল্পীৰ ৰুচি-অভিৰুচিৰ প্ৰতি পৰিচালক-প্ৰযোজকৰ দৃষ্টি নাথাকে। গতিকে নাট্য-নিৰ্মাণৰ প্ৰশ্নও তাত নুঠে। কিন্তু শিশুৰ নাটকত পৰিচালক-প্ৰযোজক মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ উভয়তে শিশুৰ প্ৰতি দায়বদ্ধ। শিশুনাট এখন মঞ্চস্থ কৰিবলৈ লওঁতে আমাৰ মাজৰ বহুতৰে চকুৰ আগত দৰ্শকৰ ৰূপত প্ৰাপ্তবয়স্ক বা অভিভাৱকসকলৰ ভাবমূৰ্তিহে স্পষ্ট হৈ থাকে। পূৰ্ণ প্ৰেক্ষাগৃহত কেৱল শিশু-দৰ্শকৰ সন্মুখত নাট মঞ্চস্থ কৰাৰ কথা আমি ভাবিবই নোৱাৰোঁ। বহু অভিভাৱকে ঘৰত Home Work কৰাই খুৱাই-বুৱাই নিজৰ শিশুটোক কাৰোবাক ৰখীয়া পাতি শুৱাই থৈ শিশু-নাট উপভোগ কৰিবলৈ আহে। আচলতে এই প্ৰাপ্তবয়স্কসকলৰ মনোৰঞ্জনৰ বাবেই আমি বহুতে শিশুনাট মঞ্চস্থ কৰোঁ। এনেদৰে শিশুনাট উপভোগ কৰি পোৱা আনন্দক চাৰ্কাচ চাই পোৱা আনন্দৰ লগতহে ৰিজাব পাৰি। যিমানেই কঠিন চৰিত্ৰ নহওক তজবজীয়া শিশু এটিক অলপ চেষ্টা কৰিলেই শিকাই বুজাই সুন্দৰ আৰু নিখুঁত performance আদায় কৰি ল'ব পাৰি। তাৰ মৌ মিঠা মাত-কথা, অকণ অকণ হাত-ভৰিৰ ছন্দোময় অংগি-ভংগিয়ে প্ৰাপ্তবয়স্ক দৰ্শকক আনন্দ দিবই। সাজে-পোছাকে, পোহৰ আৰু মঞ্চসজ্জাৰ চমৎকাৰিত্ব থাকিলেতো কথাই নাই। performance নিখুঁত হ'লেও তেনে ক্ষেত্ৰত দৰাচলতে শিশু-শিল্পীয়ে সকলো কথা পৰিচালক বা প্ৰশিক্ষকে শিকোৱাৰ দৰেই যন্ত্ৰবৎ কৰি যায়, ভাটৌৰ দৰে বচন আওঁৰায়। কিন্তু লগ-লগৰীয়াৰ সৈতে মিলিজুলি অসাধাৰণ কিবা এটা কৰিছোঁ বুলি পোৱা আনন্দখিনিৰ বাদে নাট্যবস্তুৰ পৰা সি আন বৌদ্ধিক, মানসিক, শৈক্ষিক, সামাজিক গুৰুত্ব থকা একোৱেই আহৰণ নকৰে। সেইবাবেই শিশুৰ নাটকৰ আখৰাৰ লগত নাট্য নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়াটো অংগাংগীভাৱে যুক্ত হৈ থাকে। কেনেকৈ কোনটো নাট্য-মুহূৰ্ত উপস্থাপন কৰা হ'ব, সেই কথাৰো সিদ্ধান্ত শিশু-শিল্পী গোটটোৰ ওপৰত এৰি দিয়ক। একোটা নাট্য-মুহূৰ্তৰ উপস্থাপনৰ একাধিক নমুনা সিহঁতৰ ওচৰত তুলি ধৰক। সোধক, কোনটো তেওঁলোকৰ পচন্দৰ। শিশু-শিল্পী গোটটোৰ ওপৰত আৰোপ কৰা এনে গভীৰ আস্থাই সিহঁতৰ আত্মবিশ্বাস জগাই তুলিব, নিজৰ নিজৰ সামৰ্থ্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ হেতা-ওপৰা লগাব, আৰু এটা সময়ত দেখিব আপুনি দাঙি ধৰা নমুনা কেইটাৰ পৰা সিহঁতৰ পচন্দৰ ৰূপটো সঠিকভাৱে সিহঁতে নিৰ্বাচন কৰি উলিয়াব। সেইটো কিয় পচন্দ হ'ল সোধক, সিহঁতে

সিহঁতৰ নিজস্ব যুক্তিৰে তাক প্ৰতিপন্ন কৰিব। কেতিয়াবা এনেও হ'ব পাৰে যে, সিহঁতে আপোনাৰ আটাইকেইটা নমুনা বাতিল কৰিছে আৰু সৃজনশীলভাৱে নিজাববীয়াকৈ উপস্থাপনৰ এটা ৰূপ দাঙি ধৰিছে যুক্তি সহকাৰে। সিহঁতৰ যুক্তিবোৰ সিহঁতৰ ৰুচি-অভিৰুচি, বিচাৰ আৰু দৃষ্টিভংগীৰ ভেটিত সজাই লোৱা। প্ৰাপ্তবয়স্কৰ যুক্তিত সিবোৰ তুলঙা হ'ব পাৰে। কিন্তু শিশু-নাট্যত সিহঁতৰ যুক্তিহে বিবেচিত হোৱা উচিত, কিয়নো তাত শিশুৰ মনস্তাত্ত্বিক দিশটোৰ বা শিশুৰ সাৰ্বজনীন প্ৰৱণতাৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে। এইটোৱেই নাট্য-নিৰ্মাণ প্ৰক্ৰিয়াৰ স্বৰূপ। অৰ্থাৎ সমগ্ৰ নাট্য-গাঁথনিটো নিৰ্মিত হ'ব শিশুৰ সক্ৰিয় ভূমিকাৰে। আমাৰ কাম সম্ভাব্য সকলো কৌশল প্ৰয়োগ কৰি শিশু-শিল্পীৰ যৌথ সৃজন-ক্ষমতাক জগাই তোলা, অকপৃণভাৱে সিহঁতক উছাহ দিয়া, সিহঁতৰ সৃজনশীলতাৰ ওপৰত গভীৰ আস্থা প্ৰকাশ কৰা।

কিন্তু যি পদ্ধতিয়েই নহওক লাগে, শিশু-নাট্যকৰ্মত জড়িত প্ৰতিজন পৰিচালক, প্ৰশিক্ষক, প্ৰযোজকে শিশু মনস্তত্ত্বৰ সম্ভেদ ল'বই লাগিব। নাট্যকাৰৰতো কথাই নাই। শিশুৰ মনৰ খবৰ নাজানিলে শিশুৰ মনোমতকৈ, হৃদয় জয় কৰিব পৰাকৈ নাট্যকৰ্মৰ দ্বাৰা একোৱেই দিব পৰা নাযাব। মনস্তত্ত্ববিদসকলে শিশুৰ বিকাশৰ ঘাইকৈ তিনিটা বয়স-স্তৰক নিৰ্দিষ্ট কৰিছে। Dr. Earnest Jones-ৰ মতে জন্মৰ পৰা পাঁচ বছৰ বয়সলৈ শৈশৱ কাল, ছয় বছৰৰ পৰা বাৰ বছৰলৈ বাল্যকাল আৰু বাৰ বছৰৰ পৰা ওঠৰ বছৰ বয়সলৈ যৌৱনকাল। কোনোৱে সাত বছৰলৈকে শৈশৱ কাল, চৈধ্য বছৰলৈ বাল্যকাল আৰু তাৰ পিছৰ একৈশ বছৰলৈকে যৌৱন কাল নিৰ্দিষ্ট কৰিছে। শিশু-নাটকৰ বাবে Dr. Earnest Jones-ৰ স্তৰ বিভাজন মানি ল'লে সুবিধা হ'ব যেন লাগে। পাঁচ বছৰলৈকে বয়স-স্তৰৰ শিশুৰ বাবে নাটক অসমীয়া ভাষাত আছে নে নাই সঠিককৈ নাজানো। অসমীয়া ভাষাত ৫-৬ বছৰৰ পৰা ১৪-১৫ বছৰ বয়সৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ (বাল্যকাল বা কৈশোৰ বয়স-স্তৰ) বাবে ৰচিত নাটকহে সাধাৰণতে মঞ্চস্থ হৈ থকা দেখিবলৈ পাইছোঁ। শিশুৰ মনস্তত্ত্বৰ ফালৰ পৰা শৈশৱ কাল বা ৫-৬ বছৰ বয়সলৈ শিশুৱে ২০৭২টা মানহে মাতৃভাষাৰ শব্দ আয়ত্ত কৰিব পৰা হয়। ১ বছৰ বয়সৰ পৰা ১২ বছৰ বয়সলৈকে শিশুৱে সাধাৰণতে আয়ত্ত কৰিব পৰা শব্দ-সংখ্যাৰ তালিকাখন এনে ধৰণৰ —

১ বছৰত	২ বছৰত	৩ বছৰত	৪ বছৰত	৫ বছৰত	১২ বছৰত
৪টা	২৭২টা	৮৯৬টা	১৫৪০টা	২০৭২টা	১৫০০০টা

এই তালিকাৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে, ৫ বছৰলৈকে ২০৭২টা শব্দ

অৰ্থজ্ঞানৰ সৈতে আয়ত্ত কৰিব পৰা হোৱা শিশুৰ বাবে নাটক ৰচনা কৰা কিমান দুৰূহ কাম। এই বয়স-স্তৰত যিকোনো বিষয়ত শিশুৰ মনোযোগ বেছি সময় ধৰি ৰাখিব পৰা নাযায়। চঞ্চলতা, অস্থিৰতা, কৌতূহল — এইবোৰ এই স্তৰত শিশুৰ মাজত দেখা দিয়া সহজাত প্ৰৱণতা। তাৰ মনত জাগি উঠে অন্তহীন জিজ্ঞাসা। কিন্তু সেই জিজ্ঞাসাৰ সমিধান বিচাৰি ধৈৰ্যৰে অপেক্ষা কৰাৰ প্ৰবৃত্তি তাৰ নাথাকে। ক্ষণে ক্ষণে সলনি হয় তাৰ কৌতূহলৰ বিষয়। তাৰ সীমিত ভাষাজ্ঞানেৰে সি প্ৰশ্ন কৰে, কিন্তু উত্তৰলৈ বাট নাচায়। কেতিয়াবা নিজেও অনুসন্ধান কৰে, সমিধান উলিয়াবলৈ যত্ন কৰে। সুদীৰ্ঘ সাধু এটা আগে-গুৰিয়ে মনত ৰাখিব নোৱাৰে। সাধুটোৰ ভাল লগা অংশ, খণ্ড-চিত্ৰ কেতবোৰ মনত ৰাখে, বাকীবোৰ পাহৰি যায়। সাধুটো শুনি যাওঁতে শব্দ বা ভাষাৰ মাধ্যমত যিবোৰ কল্পচিত্ৰ ভাহি আহে সেইবোৰেই তাৰ প্ৰিয়। আনহাতে এই বয়স-স্তৰৰ শিশুৰ বাবে জড় আৰু জীৱৰ পাৰ্থক্য নাথাকে। তাৰ বাবে সকলোৰেই প্ৰাণ আছে। সেইবাবে সাধুকথাৰ জীৱ-জন্তু, গছ-লতা, ফুল-পখিলা, জোন-বেলি-তৰা সকলো তাৰ লগৰীয়া হ'ব পাৰে। এই স্তৰত শিশুৰ সত্যাসত্য বিচাৰৰ ক্ষমতা নাথাকে। আনহাতে, এই বয়স-স্তৰত শিশু আত্মকেন্দ্ৰিক হয় আৰু অকলে অকলে খেলিও ভাল পায়। এনেবোৰ প্ৰৱণতা বিচাৰ কৰি ক'ব পাৰি যে, এই স্তৰৰ শিশুৰ নাটক ৫-৬ মিনিটতকৈ দীঘল হোৱা উচিত নহয়। শিশুৰ প্ৰিয় বিষয় জীৱ-জন্তু বা অন্যান্য প্ৰাকৃতিক বস্তু, খেল-ধেমালি, পুতলা, কাৰ্টুন আদি উপাদানবোৰেৰে ৰচনা কৰা নাটকে শিশুক অফুৰন্ত আনন্দ দিব পাৰে। সংলাপ বা ভাষাৰে নাটকৰ প্ৰতিপাদ্য বুজাবলৈ চেষ্টা কৰাতকৈ দৃশ্য বা ছবিৰে, মূকাভিনয় বা ব্যঞ্জনাময় অংগি-ভংগিৰে, মুখাৰ ব্যৱহাৰেৰে বিষয়বস্তু উপস্থাপন কৰাৰ কৌশল প্ৰয়োগত গুৰুত্ব দিয়া উচিত। সকলো বয়স-স্তৰৰ শিশুৰ বাবে গীত, নৃত্য আৰু খেল-ধেমালি আনন্দদায়ক।

বাল্যকাল বা কৈশোৰ স্তৰত শিশুৰ মাজত দলপ্ৰীতি প্ৰকট হয়। এই সময়ত একাকিত্ব তেওঁলোকে ভাল নোপোৱা হয়। সকলো কথা দলীয়ভাৱে ভাবিবলৈ ভাল পোৱা হয়। সামাজিক বোধো তেওঁলোকৰ লাহে লাহে গঢ় লৈ উঠে। দলৰ প্ৰতি আনুগত্য ক্ৰমে বৃদ্ধি পোৱাৰ লগে লগে দলৰ মাজত ব্যক্তিগতভাৱে প্ৰতিষ্ঠা লাভৰ আকাংক্ষাও জাগি উঠে। দলৰ নেতা হোৱাৰ বাসনা জাগে। নিজে মৌলিক কিবা এটা কৰি দেখুওৱাৰ হেঁপাহ, সঁচা-মিছা বিচাৰ কৰাৰ প্ৰয়াস, যুক্তিৰে যিকোনো কথা চালি-জাৰি চোৱাৰ চেষ্টা, আনৰ লগত প্ৰতিযোগিতাত অৱতীৰ্ণ হোৱাৰ ইচ্ছা, সুকুমাৰ কলাৰ প্ৰতি অনুৰাগ, সমাজৰ প্ৰতি কিবা এটা কৰাৰ ইচ্ছা — আদি

প্ৰবৃত্তিবোৰ এই স্তৰৰ শিশুৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য হৈ দেখা দিয়ে। নাটকৰ বাবে এই বয়স-স্তৰৰ শিশুৱেই সবাটোকৈ উপযুক্ত। যিকোনো বয়স-স্তৰৰ শিশুৱে সদায় ডাঙৰৰ পৰা প্ৰশংসা, উৎসাহ আৰু প্ৰেৰণা আশা কৰে। তেওঁলোকে নিন্দা, সমালোচনা, উপদেশ বা নীতিবচন আৰু কঠোৰ শাসন আশা নকৰে। তাৰ পৰিৱৰ্তে যুক্তিবাদী হোৱাটো পচন্দ কৰে। সেইবাবে সততে তৰ্ক-বিতৰ্কত লিপ্ত হৈ প্ৰতিপক্ষক পৰাস্ত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। বীৰত্ব, ন্যায়নিষ্ঠতা, দুৰ্বলজনৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল হোৱা — আদিবোৰ সকলো বয়স-স্তৰৰ শিশুৰে সহজাত প্ৰৱণতা। হিংস্ৰতা, অত্যাচাৰ, মাৰ-কিল, হত্যা, দ্বন্দ্ব-খৰিয়াল শিশুৰ মুঠেই অভিপ্ৰেত নহয়।

শিশু-মনস্তত্ত্বৰ এই দিশবোৰৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি আমি নিশ্চয় ক'ব পাৰোঁ শিশুৱে নাটকত কি বিচাৰে। শিশু-নাটকৰ পৰিবেশন আটাইতকৈ ফলপ্ৰসূ হয় মুকলি মঞ্চত। চাৰিওফালে শিশু-দৰ্শকৰ উপস্থিতিত নাটকৰ কুশীলৱসকল পৰম উৎসাহিত হয়, মনৰ সমস্ত জড়তা, সংশয় কৰ্পূৰৰ দৰে উৰি যায়।

শিশু-নাটকত সংলাপতকৈ অভিনয়ক অধিক গুৰুত্ব দিয়া উচিত। শিশুৱে শৰীৰৰ ভাষাৰে কথা ক'ব জানে। সেইবাবে Body language ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ শিশুক পাৰ্যমানে নাটকত পৰিচালকে সুবিধা উলিয়াই দিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগে। সংলাপ বা অভিনয়ত কিবা ত্ৰুটি হ'লেও শিশুক সমালোচনা কৰিব নালাগে, ধিক্কাৰ দিব নালাগে। অনিচ্ছাকৃতভাৱে হোৱা ত্ৰুটিয়েও কেতিয়াবা বিমল হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক কৰে আৰু শিশুৰ বাবে সেয়াই আমোদজনক হৈ পৰে। আখৰাতে তেনে ত্ৰুটি হ'লে শিশু-শিল্পীজনৰ পিঠিত চপৰিয়াই হাঁহি-মাতি পৰিস্থিতিক সহজ কৰি পেলাব লাগে; এনে এটা ধাৰণা দিব লাগে যে ভুল হোৱাটো একো কথাই নহয়।

শিশুৱে প্ৰতীক বুজি পায়। ধেমালি খেলোঁতে গছৰ পাতকে কাঁহী-বাটি, ধূলি-বালিকে ভাত-আঞ্জা, ফৰিংটোকে গাই-গৰু বুলি ধৰি লয়। স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱেই শিশুৱে Mime-ত ধেমালি খেলে। দোকানী হৈ লগৰীয়াক বস্তু পাল্লাত জুখি দিয়াৰ mime কৰে, শুদা হাতখনকে আগবঢ়াই দি দাম লোৱাৰ ভাও দিয়ে। এনেবোৰ আচৰণ শিশুৰ দৈনন্দিন কাম-বনত আপোনা-আপুনি প্ৰকাশ পায়। শৈশৱত শিশুৱে অকলে অকলেও খেলে, জড় বস্তুৰ লগতো কথা পাতে। একক অভিনয়ৰ এইটোৱেই বোধহয় আদিতম ৰূপ। শিশুৰ কি বিস্ময়কৰ প্ৰতিভা ! মূক অভিনয়, একক অভিনয়, কায়িক অভিনয় বিভিন্ন ভংগীমাৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত নাচোন — শিশুৰ স্বভাৱজাত কাৰ্যকলাপ। সহানুভূতিৰে শিশুৰ পৰম সুহৃদ হৈ সেইখিনিকে অলপ আপদাল কৰি দিলেই, শিশুৱে আমাকহে ওলোটাই শিকাব। শিশু-নাটকৰ পৰিচালকৰ শিশুৰ ওপৰত

গভীৰ আস্থাই সফলতাৰ প্ৰথম চৰ্ত।

অভিনয় (বা আনৰ অনুকৰণ), স্বতঃস্ফূৰ্ত অংগি-ভংগিৰ নাচ আৰু খেল-ধেমালি – এই তিনিটা বিষয় শিশুৱে আপোনা আপুনি আহৰণ কৰে। শিশুৱে নিজেই সেইবোৰৰ উদ্ভাৱন কৰে আৰু সময়ে সময়ে নিজেই সিবোৰৰ ৰেহ-ৰূপ সলনি কৰে। শিশু-নাটক এই তিনিটা উপাদানৰ সন্মিলিত ৰূপ বুলি ক'ব পাৰি। নাটকত হত্যা বা অত্যাচাৰ অনিবাৰ্যভাৱে দেখুৱাবলগীয়া হ'লেও খুটি-নাটি মাৰি দেখুৱাবলৈ চেষ্টা নকৰাই ভাল। তেনে দৃশ্য মাইম আৰু চাইক্লোৰামাৰ মাধ্যমত পৰিবেশন কৰি চাব পাৰি, যাতে সহজ ব্যঞ্জনা সৃষ্টিৰে নাট্যমুহূৰ্তক তুলি ধৰিব পৰা যায়।

মূঠতে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ প্ৰতি শিশু-নাটৰ পৰিচালকসকল আগ্ৰহী হোৱা উচিত। চমক সৃষ্টি কৰিবলৈ নহয়, শিশুৰ ৰুচি-অভিৰুচিৰ সৈতে সংগতিপূৰ্ণ কৰি তুলিবলৈ বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ প্ৰয়োজন আছে। কিন্তু প্ৰতিটো পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ আচল বিচাৰক যে শিশু-নাট্যকৰ্মী আৰু শিশু-দৰ্শকহে, সেই কথা মনত ৰাখিব লাগিব।

000000

পঞ্চম অধ্যায়

বিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাটকত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা

ড° অখিল চক্ৰৱৰ্তী

উনবিংশ শতিকাৰ তৃতীয় দশকত ইংৰাজসকলে অসম অধিকাৰ কৰাৰ পাছৰে পৰাই অসমীয়া সাহিত্যলৈ পাশ্চাত্য চিন্তা-চৰ্চাৰ ভাবধাৰা প্ৰবাহিত হ'বলৈ আৰম্ভ হয়। নাটকৰ ক্ষেত্ৰত ১৮৫৭ খ্ৰীষ্টাব্দত গুণাভিৰাম বৰুৱাই পশ্চিমীয়া নাট্যশৈলী [illegible] আদৰ্শ আগত ৰাখি ৰচনা কৰা সংস্কাৰধৰ্মী নাটক *ৰাম-নৱমী*য়ে হিন্দুধৰ্মৰ কু-সংস্কাৰৰ বিৰুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা কৰে। এয়ে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ সূচনা। হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ হাতত সংস্কাৰৰ এই আদৰ্শই প্ৰহসন ৰূপে *কানীয়াৰ কীৰ্তনৰ* (১৮৬৯) মাজেদি পুনৰ আত্মপ্ৰকাশ কৰে। ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈয়ে ১৮৭১ চনত একে আদৰ্শৰেই *বঙাল-বঙালনী* ৰচনা কৰে। ১৮৯০ চনত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই প্ৰহসন ৰূপে *লিতিকাই* ৰচনা কৰাৰ পাছৰ পৰা উনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকত দুই-এখনকৈ আধুনিক নাট ৰচনাৰ বুনিয়াদ গঠন হয়।

উনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকত আৰু বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভতে অসমত মঞ্চ নিৰ্মাণত এচাটি বতাহ বিয়পি যায় আৰু ডাঙৰ ডাঙৰ চহৰ কেইখনত ৰংগমঞ্চ গঠন হ'বলৈ আৰম্ভ হয়। এই নতুনকৈ গঠন হোৱা মঞ্চসমূহত বঙালী নাটকৰ অভিনয়ৰ পয়োভৰৰ মাজতে দুই এখনকৈ অসমীয়া নাটক মঞ্চস্থ হ'বলৈ আৰম্ভ কৰে। এচাম উদীয়মান নাট্যকৰ্মী এই দিশত উদ্যমী হৈ পৰে আৰু ফল স্বৰূপে বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভৰে পৰা মৌলিক অসমীয়া নাট ৰচনাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰসকলৰ আগ্ৰহ পৰিলক্ষিত হ'বলৈ ধৰে।

বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰে পৰা ৰচিত এনে নাটসমূহক তিনিটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি। পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক আৰু সামাজিক। অৱশ্যে এই আলোচনাত

একমাত্ৰ সামাজিক নাটকসমূহকহে সামৰি লোৱা হৈছে। অৱশ্যে ইয়াতে এইটো কথাও মনত ৰাখিব লাগিব যে, পৃথিৱীৰ নাট আৰু মঞ্চত ধৰা দিয়া বিভিন্ন নাট্যধাৰাসমূহে প্ৰধানকৈ সামাজিক নাটকৰ গাত আঁউজিয়েই আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল। নাটকৰ এনে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাসমূহ প্ৰধানকৈ যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া নাটকতহে প্ৰতিফলিত হৈছিল যদিও যুদ্ধপূৰ্ব যুগতো দেখা নিদিয়াকৈ থকা নাছিল। পৃথিৱীৰ নাট্য সাহিত্যত ঊনবিংশ শতিকাতে আৰম্ভ হৈছিল বাস্তৱবাদী নাটকৰ প্ৰচলন। ইয়াৰ পাছৰে পৰা কাল্পনিক, ৰূপক, প্ৰতীকধৰ্মী, অভিব্যক্তিবাদী, কাব্যনাট, মহাকাব্যিক নাট, এবছাৰ্ড নাট আদি বিভিন্ন ধাৰাৰ নাটকসমূহ ৰচিত হয়। অসমীয়া সাহিত্যতো বিংশ শতিকাত এনে ধাৰাৰ নাটকসমূহ কম-বেছি পৰিমাণে ৰচিত হৈছিল।

দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ কালছোৱাত সমগ্ৰ পৃথিৱীতে যুদ্ধৰ বিভীষিকাৰ মাজত অত্যধিক বস্তুবাদী ধ্যান-ধাৰণাই মানুহৰ মনত দকৈ শিপালে। মানুহৰ বাবে ধনৰ মূল্য যেনেকৈ বাঢ়ি গ'ল মানৱীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ মূল্য তেনেকৈয়ে কমি গ'ল। সমাজলৈ আহিল অধঃপতন আৰু অৱক্ষয় । এনে সময়তে যুদ্ধৰ পটভূমিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ *লভিতা* (১৯৪৮)ৰ দৰে উচ্চ স্তৰৰ সামাজিক নাটকৰ সৃষ্টি হ'ল। যুদ্ধোত্তৰ যুগত নতুন পৰিৱেশ আৰু পৰিস্থিতিত ৰচনা কৰা সামাজিক আৰু পাৰিবাৰিক নাটকসমূহৰ মাজত অনিল চৌধুৰীৰ *প্ৰতিবাদ* (১৯৫৩), প্ৰবীণ ফুকনৰ *শতিকাৰ বাণ* (১৯৫৪), সাৰদা বৰদলৈৰ *পহিলা তাৰিখ* (১৯৫৭), *সেই বাটেদি* (১৯৫৭), সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰবৰ্তীৰ *অভিমান* (১৯৫৮), অমৰেন্দ্ৰ পাঠকৰ *ইন্টাৰভিউ* (১৯৫৫) আদি উল্লেখযোগ্য। এই নাটকসমূহৰ উপৰিও সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *শিখা* (১৯৫৭), *জ্যোতিৰেখা* (১৯৫৮), অভয় ডেকাৰ *গৰা খহনীয়া* (১৯৫৫), গিৰীশ চৌধুৰীৰ *মিনা বজাৰ* (১৯৫৮), প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱাৰ *আশাৰ বাগিচৰ* (১৯৫৪), গণেশ খাউণ্ডৰ *৪২-৪৫* (১৯৬০) আদি নাটকৰ মাজেদি যুদ্ধোত্তৰ যুগত বাস্তৱধৰ্মী সামাজিক নাটক ৰচনাৰ ধাৰা এটি অসমীয়া সাহিত্যত আৰম্ভ হ'ল।

এই সময়তে সমগ্ৰ পৃথিৱীত দৰ্শকৰ সময় সচেতনতা আৰু ব্যস্ততাত গভীৰ দৃষ্টি ৰাখি নাটকৰ অৱয়ৱ আৰু উপস্থাপন-ৰীতিত বিশেষ পৰিৱৰ্তন সাধন কৰি এক শ্ৰেণীৰ নতুন নাটক সৃষ্টি হ'ল। পৃথিৱীৰ বিভিন্ন মঞ্চত ইতিমধ্যে সঘনে অভিনীত হ'বলৈ আৰম্ভ কৰা সামাজিক নাটকৰে এক বিশিষ্ট ধাৰা স্বৰূপ এই ধাৰা আছিল একাংক নাটকৰ ধাৰা। পশ্চিমীয়া দেশত ষ্ট্ৰীণ্ডবাৰ্গ, অ'নীল, জন মিলিংটন, জন চিঞ্জ আদিয়ে আৰম্ভ কৰা একাংক নাটকৰ এই ধাৰা অতি কম সময়তে কেউফালে প্ৰসাৰিত হ'ল। আয়াৰলেণ্ডৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰৰ সন্মানেৰে বিভূষিত হোৱা জন চিঞ্জ

১৯০৪ চনত ৰচনা কৰা *দি ৰাইডাৰ্চ টু দি চী* নাটকৰ দ্বাৰা প্ৰমাণ কৰিলে যে, একাংকিকাতো শ্ৰেষ্ঠতম ট্ৰেজিক চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰি। অসমীয়া সাহিত্যত বীণা বৰুৱাৰ *একেলাৰ নাট*, প্ৰবীণ ফুকনৰ *তমসা ৰাতি*, লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ *এনিশাৰ অতিথি*, ফণী তালুকদাৰৰ *এটি তৰা এমুঠি হাই* আদি যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ প্ৰথম পৰ্যায়ৰ উল্লেখযোগ্য একাংকিকা। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ *শাশ্বতী*, তফজ্জুল আলিৰ *নেপাতি কেনেকৈ থাকো*, যোগেন চেতিয়াৰ *চেনেহৰ সোঁতা*, অৰূপ চক্ৰৱৰ্তীৰ *মঞ্চত পঞ্চানন শৰ্মা*, ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ *বাওনা*, *পুতলা নাচ* আদিৰ উপৰিও শেহতীয়াকৈ আলি হাইদৰৰ *এটা চোলাৰ কাহিনী*, হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *দীপ*, অতুল বৰদলৈৰ *এখন দুৱাৰ লাগে*, তৰুণ শইকীয়াৰ *বিশ্বাসে মিলয় হৰি*, অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ *মাণিক বিচাৰি*, *আমি স্বপ্নাতুৰ*, *এনিশাৰ কাহিনী*, জেতবন বৰুৱাৰ *ৰেগিং ৮৫* আদি একাংকিকা যুদ্ধোত্তৰ যুগত সঞ্চালনীকৈ অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত-মঞ্চস্থ হৈ আহিছে। বিংশ শতিকাৰ শেষৰ তিনিটামান দশকত কেইবাজনো নবীন নাট্যকাৰে নতুন নতুন একাংক নাটক ৰচনা কৰি একাংক নাটকৰ ধাৰা গতিময় কৰি তুলিছে। সেইসকল নাট্যকাৰৰ ভিতৰত দীপক গগৈ, কুশল কৃষ্ণ দেৱগোস্বামী, অজিত মহন্ত, পংকজজ্যোতি ভূঞা, দেৱব্ৰত বৰঠাকুৰ, ৰফিকুল হোছেইন, অৰূপ বৰঠাকুৰ, চন্দ্ৰ মুদৈ আদি উল্লেখযোগ্য।

পৃথিৱীৰ বিভিন্ন দেশৰ নাট্য সাহিত্যৰ ভিন ভিন ধাৰাই যুদ্ধোত্তৰ যুগত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত কেনেদৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে সেই প্ৰয়োজনীয় দিশটোলৈ লক্ষ্য নাৰাখিলে বিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাটকৰ আলোচনা সম্পূৰ্ণ নহয়। কুৰি শতিকাৰ শেষৰ দশক কেইটাত অসমীয়া নাটক বিভিন্ন দিশত বিজ্ঞানসন্মত আৰু মঞ্চোপযোগী হৈ উঠিছে। অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি যে, পৃথিৱীৰ বিভিন্ন দেশৰ দৰেই যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য বিশেষকৈ বাস্তৱধৰ্মী নাটক ৰচনাৰেই সমৃদ্ধ হৈ ৰ'ল। হ'লেও বিজ্ঞানসন্মত দৃশ্য বিভাজন, বিস্তৃত মঞ্চ নিৰ্দেশনা, লঘু দৃশ্য আদিৰ অল্প প্ৰয়োগ, ৰোমাণ্টিক ভাব বিলাসৰ প্ৰতি উদাসীন, পৰিৱেশ-সচেতন, বাস্তৱধৰ্মী নাটকৰ চৰ্চা আদি পৃথিৱীৰ বিভিন্ন দেশত তুংগত উঠোঁতে অসমীয়া সাহিত্যত এনে বিজ্ঞানসন্মত নাট্যচৰ্চা স্পষ্ট ৰূপত দেখা পোৱা নগৈছিল। কিন্তু তাৰ মাজতে লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ *নিমিলা অংক*, সাৰদা বৰদলৈৰ *পহিলা তাৰিখ* আদি নাটকত তাৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। অৱশ্যে স্বাধীনতাৰ পূৰ্বতে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত আলোড়ন সৃষ্টিকাৰী এক প্ৰতিভাসম্পন্ন নাট্যকাৰৰ জন্ম হৈছিল। সেইজনেই হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। ১৯৩৭ চনত ৰচিত তেওঁৰ '*কাৰেঙৰ লিগিৰী* অকল এই

সময়ছোৱাৰে নহয়, সকলো সময়ৰ বাবে স্মৰণীয় সৃষ্টি' বুলি ডঃ শৈলেন ভৰালীদেৱে – ***নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*** নামৰ গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰিছে। আনহাতে ***লভিতা*** (১৯৪৮) জ্যোতিপ্ৰসাদে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ সময়ৰ অসমৰ ৰাজনৈতিক পটভূমিত ৰচনা কৰিছে। এই নাটকতো লভিতাৰ জীৱনৰ উত্থান-পতনক কঠোৰ বাস্তৱৰ লগত মুখামুখিকৈ থিয় কৰোৱা হৈছে।

কাল্পনিক, ৰূপক আৰু প্ৰতীকধৰ্মী নাটকেও যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া সাহিত্য স্পৰ্শ নকৰাকৈ যোৱা নাই। অৱশ্যে ঘটনা প্ৰধান 'কাল্পনিক নাটকৰ দিশত যুদ্ধোত্তৰ নাট চহকী বুলি ক'ব নোৱাৰি। ১৯৬০ চনত প্ৰকাশিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ***ৰূপালীম*** নাটকক প্ৰকাশৰ কাল অনুসৰি যদি যুদ্ধোত্তৰ নাটক বুলি ধৰা হয় তেন্তে এই নাটককে এই শ্ৰেণীৰ শ্ৰেষ্ঠ উদাহৰণ বুলি ধৰিব লাগিব। বেলজিয়ামৰ নাট্যকাৰ মৰিচ মেটাৰলিংকৰ ***মন্না ভান্না*** নাটকৰ প্ৰভাৱ থাকিলেও সম্পূৰ্ণ ঘৰুৱা পৰিৱেশত সকলো দিশ উপস্থাপন কৰি নাট্যকাৰে নাটকখন মৌলিক কৰি সজাই তুলিছে। যুদ্ধোত্তৰ কালত প্ৰকাশিত কীৰ্তিনাথ বৰদলৈ আৰু মুক্তিনাথ বৰদলৈৰ ৰচিত ***মেঘাৱলী*** (১৯৫২) ৰূপক নাটক হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব পৰা অসমীয়া সাহিত্যৰ এখন উল্লেখযোগ্য নাটক। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ***সোণ পখিলী*** আৰু ***নিমাতী কইনা*** গীতিনাট্য হ'লেও ***সোণ পখিলী***ক ৰূপকধৰ্মী নাটকৰ শাৰীত ধৰিব পাৰি। পাৰ্বতীপ্ৰসাদ বৰুৱাই মেটাৰলিংকৰ ***ব্লু বাৰ্ড***ক আশ্ৰয় কৰি লেখা ***সোণৰ সোলেঙ*** অসমীয়া সাহিত্যৰ উল্লেখযোগ্য প্ৰতীকধৰ্মী বা সাংকেতিক নাট। ***সোণৰ সোলেঙ***ৰ অন্বেষণত এজাক ল'ৰাৰ এটি অন্তহীন যাত্ৰা নাটকখনৰ মূল কথা। যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য প্ৰতীক নাটকতো চহকী নহয়। ১৯৬৪ চনত প্ৰকাশিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ***নিমাতী কইনা*** মুখ্যতঃ কাব্যধৰ্মী বা গীতিনাট্য হ'লেও সাহিত্য সমালোচকসকলে এই নাটকত প্ৰতীকি ব্যঞ্জনা বিচাৰি পাইছে। একমাত্ৰ অসমীয়া সাহিত্যতে নহয় প্ৰতীক নাটকে পৃথিৱীৰ নাট্য সাহিত্যতে বিশেষ প্ৰসাৰ আৰু বিস্তৃতি লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। ইয়াৰ কাৰণ নিৰ্ণয় কৰি ডঃ প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱাই ***সাহিত্য ঃ দেশী আৰু বিদেশী*** নামৰ গ্ৰন্থত এটি সুন্দৰ যুক্তি দাঙি ধৰিছে ঃ

> *"কোনো ভাষাতেই সাংকেতিক নাটকে আশানুৰূপ প্ৰসাৰ লাভ কৰা দেখা নাযায়। কাৰণ সাংকেতিক নাটক ৰচনাৰ বাবে লেখকক যিদৰে জীৱন জিজ্ঞাসাভিত্তিক এটা গভীৰ অন্তৰ্মুখী দৃষ্টিৰ প্ৰয়োজন, সেইদৰে পাঠক আৰু দৰ্শকৰো বিশ্লেষণক্ষম দৃষ্টিভংগী আৰু ৰুচিৰ প্ৰয়োজন — কাৰ্যতঃ এই দুয়োটাৰে অভাৱ যিকোনো দেশৰ পাঠক*

> *আৰু দৰ্শকৰ মাজত লক্ষ্য কৰা যায়।”*

টি এচ্ এলিয়ট, খ্ৰীষ্টোফাৰ ফ্ৰাই আদিয়ে প্ৰবৰ্তন কৰা কাব্য নাটকৰ ধাৰা কঢ়িয়াই অনাৰ মানসেৰে কোনো নাট্যকাৰে নাট ৰচনা কৰাৰ প্ৰচেষ্টা হাতত লোৱা যুদ্ধোত্তৰ যুগত অসমীয়া সাহিত্যত দেখা পোৱা নগ'ল। অৱশ্যে যুদ্ধপূৰ্ব যুগতে ৰচনা কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ *শোণিত কুঁৱৰী* নাটকে কাব্য নাটকৰ বহু দিশ সামৰি লৈছে। কাব্য নাটকত নাট্যকাৰে জীৱন দৰ্শনৰ কোনো দিশ প্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টা কৰে। নৈতিক আদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ বিচাৰে, আৰু বহু সময়ত কোনো বিশেষ পৰিচিত ঘটনা বা চৰিত্ৰৰ নতুন ব্যাখ্যা দিয়াৰ চেষ্টা কৰে। *সাহিত্য আৰু সংজ্ঞা* নামৰ গ্ৰন্থত ড° প্ৰফুল্ল কটকীয়ে কৈছে –

> *“ভাষাৰ সংযম, আৰু হৃদবৃত্তি আৰু চিৎবৃত্তিৰ নিবিড় সমন্বয় কাব্যনাট্যৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। কাব্যনাট কাব্যত্ব আৰু ৰূপকত্বৰ সংগমস্থল।”*

এনেদৰে কাব্যত্ব আৰু ৰূপকত্বৰ সংযোগ সাধন কৰা নাটকৰ উদাহৰণ বিচাৰিলে আমি পুনৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ *নিমাতী কইনা*ৰে ওচৰ চাপিব লাগিব। যুদ্ধোত্তৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী কাব্য নাটকেৰে চহকী নহয় বুলি ক'বলৈ হ'লে আমি এই কথাও লগতে মনত ৰাখিব লাগিব যে, পৃথিৱীৰ নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত কাব্য নাটকৰ যিদৰে বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভতে নতুন ৰূপত পুনৰ উত্থান ঘটিল সেই একে গতিৰে এই ধাৰাই স্থায়ী ৰূপে দীৰ্ঘদিনলৈ মঞ্চ বা সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী অধিকাৰ কৰি ৰাখিব নোৱাৰিলে। উল্লেখযোগ্য যে, *মাৰ্ডাৰ ইন দি কেথেড্ৰেল*ৰ পাছত স্বয়ং এলিয়টেই কাব্য নাটক ৰচনাত তেনেদৰে কৃতকাৰ্য হ'ব নোৱাৰিলে।

বিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য মহাকাব্যিক নাটকেৰে কম পৰিমাণে হ'লেও সমৃদ্ধ হৈছে। ব্ৰেখটৰ মহাকাব্যিক নাটকৰ প্ৰভাৱ পৃথিৱীৰ মঞ্চ আৰু নাট্য জগতলৈ কুৰি শতিকাৰ সপ্তম দশক মানৰ পৰাই বিয়পি পৰিছে। মহাকাব্যিক নাটকৰ কথা ক'লে সাধাৰণতে ব্ৰেখটৰ নাটকৰ কথাই সকলোৱে বুজি পায় যদিও এই নাট্যধাৰাই বহু সংখ্যক নাট্যকাৰক ইতিমধ্যে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছে। তেওঁলোৰ মাজত জন আৰ্ডেন (John Arden), থৰ্নটন ওৱাইল্ডাৰ (Thornton Wilder), ৰবাৰ্ট বল্ট (Robert Bolt), পিটাৰ ওৱেইচ্ (Peter Weiss), আৰ্থাৰ এডামভ (Arthur Adamov), ৰজাৰ প্লেনচ্‌ন (Roger Planchon) আৰু মাইকেল ভিনেভাৰ (Michel Vinaver) আদি প্ৰধান। মহাকাব্যিক নাটকৰ চিন্তাধাৰা আৰু পদ্ধতিৰে ৰচনা কৰা অসমীয়া নাটকৰ মাজত মুনীন শৰ্মাৰ *সভ্যতাৰ সংকট* আৰু

অৰুণ গোস্বামীৰ *আজি* উল্লেখযোগ্য। *আজি* নাটকত শোষক আৰু শোষিতৰ সম্বন্ধৰ বাস্তৱ ছবি এখন দাঙি ধৰা হৈছে। শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ এখন প্ৰকৃত ছবি বৰ্ণনাত্মক শৈলীৰে তুলি ধৰাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য হৈছে। শেহতীয়াকৈ সীতানাথ লহকৰৰ *কহয় চণ্ডী দাসে* আদি নাটক মহাকাব্যিক পদ্ধতিৰে ৰচনা কৰি অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত কৃতকাৰ্যতাৰে মঞ্চস্থ কৰিছে। অন্যান্য কেইবাখনো নাটকত পদ্ধতিৰ ফালৰ পৰা মহাকাব্যিক ৰীতি গ্ৰহণ কৰা হৈছে যদিও মূল উপাদানত ব্ৰেখ্টীয় চিন্তাৰ স্পষ্ট প্ৰকাশ নাই। তাৰ মাজতে হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ *বাঘ*, *দীপ*, প্ৰমোদ দাসৰ *হনুমান সাগৰ বান্ধা চাউ*, যোগেন বায়নৰ *ৰতি* আদিৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি।

> *"পেৰিচ চহৰত আৰম্ভ হোৱা এবছাৰ্ড নাটকৰ যশস্যা আন্তৰ্জাতিক পৰ্যায়লৈ উত্তৰণ ঘটে চেমুৱেল বেকেটৰ গডোৰ প্ৰতীক্ষাত (Waiting for Godot) নাটকৰ তুলনাবিহীন কৃতকাৰ্যতাক কেন্দ্ৰ কৰি।"*

(ড° শৈলেন ভৰালী : *নাটক আৰু অসমীয়া নাটক*)

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধই মানুহৰ জীৱনলৈ কঢ়িয়াই অনা জীৱনৰ অসাৰতাৰ অনুভৱ, মানুহৰ ওপৰত মানুহৰ বিশ্বাসহীনতা আৰু মহাযুদ্ধই জীৱনৰ মূল্যবোধক কৰা প্ৰচণ্ড আঘাতৰ ফলশ্ৰুতিতেই এবছাৰ্ড নাটকে প্ৰকৃতাৰ্থত জন্মলাভ কৰিছিল। ইউজিন আয়'নেস্কো, আৰ্থাৰ এডাম'ভ, ফাৰ্ডানেণ্ডো এৰাবল, এডৱাৰ্ড এল্‌বি এই ধাৰাৰ আৰম্ভণী কালৰ শক্তিশালী নাট্যকাৰ। ষষ্ঠ দশকৰ আৰম্ভতে আধুনিক ধাৰাত এবছাৰ্ড নাটক পেৰিচ চহৰত মঞ্চস্থ হ'বলৈ আৰম্ভ কৰে। ভাৰতত বাদল চৰকাৰৰ *এবং ইন্দ্ৰজিৎ* (১৯৬২) নাটকখনকে এই ধাৰাৰ মঞ্চস্থ হোৱা প্ৰথম নাটক হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব পাৰি। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত অৰুণ শৰ্মা এবছাৰ্ড নাটকৰ বাটকটীয়া। শৰ্মাৰ *শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য* (১৯৬৭) নাটকৰ মাজতে এবছাৰ্ড নাটকৰ দুই-এটা লক্ষণ প্ৰথম ধৰা দিয়ে যদিও চিকিৎসালয়ৰ মৰ্গৰ পৰা চাৰিটা চৰিত্ৰই চুৰি কৰি অনা এটা নাৰীৰ শ-দেহক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচনা কৰা *আহাৰ* নাটকে তেখেতক অসমীয়া সাহিত্যত এজন দক্ষ এবছাৰ্ড নাট্যকাৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা কৰে। অসমীয়া সাহিত্যৰ আন উল্লেখযোগ্য এবছাৰ্ড নাটক হ'ল বসন্ত শইকীয়াৰ *মানুহৰ* বাহিৰেও *মৃগতৃষ্ণা* (১৯৭১) আৰু *অসুৰ*। ডেকা নাট্যকাৰ অজিত মহন্তৰ *ঈশ্বৰৰ মৃত্যুত শোক সভা* নামৰ নাটকখনত অস্তিত্ববাদী দৰ্শনৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। এইবোৰৰ উপৰিও বিনোদ শৰ্মাৰ *জৰী*, ফণী তালুকদাৰৰ *অগ্নি পৰীক্ষা*, কৰুণা বৈশ্যৰ *শ্ৰীমতী* আদি নাটকত কম বেছি পৰিমাণে এবছাৰ্ড নাটকৰ লক্ষণ আৰু প্ৰভাৱ অনুভৱ কৰা হয়।

এবছাৰ্ড নাটক অতি শক্তিশালী ধাৰা ৰূপে বা বহুল প্ৰচাৰিত নাট্যৰীতি ৰূপে বৰ্তমান সময়ত জনপ্ৰিয় হৈ উঠা নাই। কিন্তু কুৰি শতিকাৰ মাজভাগত কিছু ক্ষিপ্ৰভাৱে আগবাঢ়ি অহা এই নাট্যধাৰাটো সম্পূৰ্ণ ৰূপে স্থবিৰ হৈ গৈছে বুলিও ক'ব নোৱাৰি। আধুনিক সভ্যতাই সৃষ্টি কৰা মানুহৰ আত্মকেন্দ্ৰিকতা, আন্তৰিক যোগসূত্ৰহীনতাই সৃষ্টি কৰা গভীৰ বিষণ্ণতাবোধ মানুহে সমাগত যিমান দিনলৈ অনুভৱ কৰিব সিমান দিনলৈ এবছাৰ্ড নাটক-জাতীয় সাহিত্য সৃষ্টিশীল সাহিত্যকৰ্মীৰ পৰা কমকৈ হ'লেও সৃষ্টি হৈয়েই থাকিব। অসমীয়া নাট্যকাৰো এই দিশত ব্যতিক্ৰম হ'ব নিশ্চয় নোৱাৰিব।

এইদৰে চালে দেখা যায় যে, বিভিন্ন দেশত গঢ় লৈ উঠা বাস্তৱধৰ্মী, কাল্পনিক, ৰূপক, প্ৰতীক, অভিব্যক্তিবাদী, কাব্য নাটক, মহাকাব্যিক নাটক, এবছাৰ্ড নাট আদিয়ে বিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সাহিত্য স্পৰ্শ কৰি গৈছে। কিন্তু অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত এনে নাটকসমূহৰ একোটা বিশিষ্ট ধাৰাই বিশেষ আধিপত্য বিস্তাৰ কৰি কোনো এটা দশক সামৰি লোৱা দেখা নগ'ল। পৃথিৱীৰ বিভিন্ন দেশৰ দৰেই বিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য বিশেষকৈ বাস্তৱধৰ্মী নাটক ৰচনাৰেই সমৃদ্ধ হৈ ৰ'ল। যুদ্ধপূৰ্ব যুগৰ এনে ধাৰাৰ নাটকতকৈ কিন্তু যুদ্ধোত্তৰ যুগত বহু দিশত পৰিৱৰ্তন আহিল। পূৰ্বৰ অংক আৰু বহু দৃশ্য বিভাজনেৰে ভৰা নাটকবোৰ মঞ্চোপযোগিতাৰ দিশত আছিল দুৰ্বল। যুদ্ধোত্তৰ যুগ সেই দিশত সম্পূৰ্ণ সজাগ হ'ল। মাত্ৰ কেইটামান দৃশ্যৰ মাজতে একোখন নাটক ৰচিত হ'ল। সত্তৰ-আশীৰ দশকত নাট্যকাৰসকলৰ সজাগতা আৰু বেছি বৃদ্ধি পালে। একাংক নাটকৰ প্ৰসাৰ আৰু প্ৰচাৰ দেখি কেইবাজনো নাট্যকাৰে দৃশ্য বিভাজনো নোহোৱাকৈ একমাত্ৰ একোটা দৃশ্যতে একোখন পূৰ্ণাংগ নাটক ৰচনাৰ চেষ্টা চলোৱাবো ইংগিত পোৱা গ'ল।

এই সকলোবোৰৰ উপৰিও বিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাটকত এটা বিশেষ লক্ষণ যোৱা তিনি দশক মান ধৰি পৰিদৃশ্যমান হৈছে। সেইটো হৈছে অসমীয়া নাটকত লোকনাট্যৰ আংগিক প্ৰয়োগ। আংগিক প্ৰয়োগ কৰিবলৈ যাওঁতে কোনো কোনো নাট্যকাৰে লোকনাট্যৰ উদ্ভৱ স্থল সহজ-সৰল গ্ৰাম্য সমাজ জীৱনৰ চিত্ৰও নাটকলৈ অনাৰ প্ৰয়াস কৰিছে, যিটো অসমীয়া নাটকৰ সবাতোকৈ শুভ লক্ষণ। ভাৰতীয় নাটকতো সাম্প্ৰতিক কালত লোকনাট্যক আধাৰ হিচাপে লৈ নাটক ৰচনা আৰু উপস্থাপন কৰাৰ এক বিশেষ প্ৰচেষ্টা জনপ্ৰিয় হৈ উঠা পৰিলক্ষিত হৈছে। বহু কেইজন নাট্যকাৰ আৰু নাট্যকৰ্মীৰ চিন্তা আৰু গৱেষণাৰে এই দিশ সমৃদ্ধ হৈ উঠিছে। পাশ্চাত্য আহিত সৃষ্টি হোৱা নাটক আৰু নাট্যাভিনয়ে কুৰি শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ পৰা ভাৰতীয় মঞ্চ দখল কৰি আছিল। স্বৰাজোত্তৰ যুগত প্ৰধানকৈ এই শেষৰ

তিনিটা দশকত দেশৰ মাটিৰ গোন্ধেৰে পুষ্ট নাটকে নাট্য সাহিত্য চহকী কৰিছে। এই চিন্তাৰে আগবঢ়া নাট্যকাৰসকলে ভাৰতীয় ভাষাত অভিনীত পাশ্চাত্য নাট্যাভিনয়ৰ বিপৰীতে ভাৰতীয় পৰম্পৰাৰে অভিনীত ভাৰতীয় নাটক সৃষ্টি কৰাৰ সংকল্প লৈ কাম কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এনে নাটকসমূহে কম সময়তে দেশৰ বিভিন্ন ঠাইৰ দৰ্শকৰ পৰা সমাদৃত হোৱাৰ গৌৰৱো অৰ্জন কৰিছো। কেৰেলাৰ কুটিয়ট্টম লোকনাট্য শৈলীত নাটক ৰচনা কৰি কে. এন. পাণিকৰ, অদূৰ গোপালকৃষ্ণণ আদিয়ে ভাৰতীয় নাটকত লোকনাট্য প্ৰয়োগৰ কৃতকাৰ্যতা প্ৰমাণ কৰিছে। ভিন ভিন লোকনাট্যক আশ্ৰয় কৰি লিখা নাটকৰ ভিতৰত গিৰীশ কাৰ্ণাৰ্ডৰ ***হয় বদন***, আদ্য ৰংগাচাৰ্যৰ ***শুনা জন্মেজয়***, বিজয় তেণ্ডুলকাৰৰ ***ঘাঁচিৰাম কাটোৱাল***, হবিব তনবীৰৰ ***চৰণ দাস চোৰ*** আদি নাটক ইতিমধ্যে ভাৰতীয় দৰ্শকৰ আপোন হৈ পৰিছে। এনে নাটকৰ সৃষ্টিৰ লগে লগে ভাৰতীয় থিয়েটাৰ পৰম্পৰাগত শৈলীত প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ পথ ৰচিত হৈছে।

অসমীয়া নাটকে জন্মলগ্নৰে পৰা লোকনাট্যৰ আংগিক বহন কৰি আহিছে। শঙ্কৰদেৱৰ অংকীয়া নাটকত সূত্ৰধাৰ আৰু ওজাপালি আৰম্ভতেই এনেদৰে সাঙোৰ খাই পৰিছিল যে, অংকীয়া নাটকৰ সূত্ৰধাৰ সংস্কৃত নাটকৰ সূত্ৰধাৰৰ পৰা জন্মলগ্নতে আঁতৰি আহিছিল। অৱশ্যে আধুনিক নাটকৰ প্ৰাৰম্ভিক কালত অসমীয়া নাটক নিতান্তই পাশ্চাত্য নাটকৰ আৰ্হিত ৰচিত হ'বলৈ আৰম্ভ কৰিছিল আৰু স্বৰাজোত্তৰ কালৰ প্ৰথম অৱস্থা পৰ্যন্ত অসমীয়া নাটকে ভাব আৰু আংগিকত কোনো থলুৱা ভাবাদৰ্শ গ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰয়োজন বোধ নকৰিলে। কিন্তু সত্তৰ দশকৰ পৰা অসমৰ নাট্যকাৰসকলে নিজৰ ভেটিত থিয় হোৱাৰ প্ৰচেষ্টা আৰম্ভ কৰিছে। এই নতুন প্ৰচেষ্টাৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰা নাট্যাভিনয়ৰ মাজত যুগল দাসৰ ***বায়নৰ খোল***, সতীশ ভট্টাচাৰ্য্যৰ ***মহাৰজা*** আৰু অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ ***এজন ৰজা আছিল*** ইতিমধ্যে বিভিন্ন আলোচনা-বিলোচনাৰ দ্বাৰা পৰিচিত হৈছে। ***বায়নৰ খোলত*** যুগল দাসে অংকীয়া ভাওনাৰ শৈলী ব্যৱহাৰ কৰিছে। সতীশ ভট্টাচাৰ্য্যই ঘটনা উপস্থাপনত ওজাপালিৰ সহায় লৈছে। অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ ***এজন ৰজা আছিল*** নাটকত অংকীয়া ভাওনা আৰু ওজাপালিৰ সমন্বয়ত শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ ছবি এখন দাঙি ধৰাৰ প্ৰচেষ্টা পৰিলক্ষিত হৈছে। লোকনাট্যৰ উপাদান প্ৰয়োগৰ চেষ্টা কৰা অন্যান্য নাটকৰ ভিতৰত অৰুণ শৰ্মাৰ ***কুৰজী পাঠ***, বসন্ত শইকীয়াৰ ***মৃগতৃষ্ণা***, জগদীশ পাটগিৰীৰ ***অজগৰ***, আলি হাইদৰৰ ***ধুমুহা পখীৰ নীড়***, প্ৰমোদ দাসৰ ***হনুমান সাগৰ বান্ধা চাউ***, আনন্দ মোহন ভাগৱতীৰ ***জতুগৃহ***, ৰফিকুল হোছেইনৰ ***কৌৰৱ-পাণ্ডৱ***, সীতানাথ লহকৰৰ ***অগ্নিগৰ্ভ***, ***কহয় চণ্ডী দাস*** আদি উল্লেখযোগ্য। এই দিশত সকলো নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য হৈছে বুলি ক'ব নোৱাৰি যদিও তেওঁলোকে

অসমীয়া নাটকক অসমৰ মানুহৰ চিনাকি সূঁতিলৈ টানি অনাৰ শুভ প্ৰচেষ্টা এটা হাতত লৈছে। অৱশ্যে এইখিনিতে ড° জগদীশ পাটগিৰীৰ এষাৰ কথা উল্লেখ কৰিবলগীয়া। তেখেতে কৈছে –

> *‘নাটকত লোকনাট্যৰ আংগিক প্ৰয়োগ কৰাটো আমাৰ নাট্যকাৰসকলে যিমান সহজভাৱে লৈছে, আচলতে সমগ্ৰ প্ৰক্ৰিয়াটো গভীৰ মনন আৰু গৱেষণাভিত্তিক। বক্তব্য আৰু কৌশল (Form and Content) তেজ-মঙহৰ দৰে মিলিজুলি সমন্বয়ৰ জৰিয়তে নাটকৰ ধৰ্ম অটুট ৰাখিব পাৰিলেহে নাটকৰ গাম্ভীৰ্য বাঢ়ে। সম্প্ৰতি লোকনাট্যৰ আংগিক নাটকত প্ৰয়োগ কৰাটো এটা ফেচনত পৰিণত হৈছে।’’*

কথাখিনি চিন্তা কৰিবলগীয়া। আমি মনত ৰাখিব লাগিব নাটকত বা নাট্যাভিনয়ত উপস্থাপন-ৰীতি এটা জোৰকৈ সুমুৱাই দিব নোৱাৰি। নাট্যকাহিনী আৰু বক্তব্যই সেই ৰীতি গ্ৰহণ-বৰ্জনৰ দায়িত্ব নিজে গ্ৰহণ কৰে আৰু দক্ষ নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালকে সেই ৰীতি নাটকৰ লগত জীণ যোৱাকৈ প্ৰয়োগৰ কথা চিন্তা কৰিব পাৰে। উপস্থাপন পদ্ধতিৰ এই দিশ নাট্যকাৰ, প্ৰযোজক বা পৰিচালকলৈ এৰি দি অৱশ্যে এই কথাত সন্মত হ’ব পাৰি যে, অসমীয়া নাটকৰ এটা নিজস্ব জাতীয় বা আঞ্চলিক অভিনয়-ৰীতি নিৰূপণত যুদ্ধোত্তৰ যুগত, প্ৰধানকৈ বিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত আৰম্ভ হোৱা এই প্ৰচেষ্টা গভীৰ চিন্তা, গৱেষণা আৰু পৰীক্ষাৰ বিষয়। ভাৰতীয় নাটকত ইতিমধ্যে আৰম্ভ হোৱা এই পৰীক্ষা চিন্তাশীল সমাজত সমাদৃত হৈছে বুলি আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে। ভাৰতীয় নাটক আৰু নাট্যাভিনয়ৰ জাতীয় ৰূপ এটা নিৰ্মাণত যদি লোকনাট্য আধাৰ স্বৰূপে বিবেচিত হ’ব পাৰে, তেন্তে লোকনাট্যৰ ভঁৰাল স্বৰূপ এই প্ৰদেশখনত অসমৰ নাট্যকাৰে সেই পৰম্পৰা উপেক্ষা কৰি আগবঢ়াৰ কাৰণ দেখা নাযায়। বিংশ শতিকাৰ অসমীয়া নাটকৰ এই শেহতীয়া সংযোজনে নতুন শতিকালৈ নতুন নতুন চিন্তাৰ সংযোজনেৰে সমৃদ্ধ হৈ আগবাঢ়ি আহিলে অসমৰ নাট্য-চিন্তাই ভাৰতীয় নাট্য জগতলৈ নিজৰ সমৃদ্ধিশালী অৰিহণা আগবঢ়াই যাব পাৰিব। দৰাচলতে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যই বিষয়বস্তু, ভাববস্তু আৰু আংগিক-কৌশলৰ দিশত বিভিন্ন বিৱৰ্তনৰ স্তৰ অতিক্ৰম কৰি কুৰি শতিকাৰ শেষৰ দশক কেইটাত বিস্তীৰ্ণ দিগ্‌বলয় নিৰ্মাণ কৰাৰ লক্ষণ দেখা গৈছে। ই অতি শুভ লক্ষণ।

* * *

প্ৰগতিৰ পথত মণিপুৰী নাট্যকলা

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা

মণিপুৰী নৃত্যৰ দৰেই মণিপুৰী থিয়েটাৰেও আংগিকৰ সমন্বয় সাধন কৰি পুৰণি আৰু নতুন জগতত এক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ আসন অধিকাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। যি কেইজন প্ৰগতিকামী পৰিচালক আৰু নাট্যকাৰে এই দিশত আকৰ্ষণীয় অৰিহণা আগবঢ়াইছে তেওঁলোকৰ ভিতৰত বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য হ'ল ৰতন থিয়াম, এইচ্ কানহাইলাল আৰু সনাখ্য ইবোটোম্বি।

অসমত কৰাৰ দৰে মণিপুৰতো দ্বিজেন্দ্ৰ লাল ৰায়, যোগেশ চৌধুৰী আদিৰ নাটকবোৰে অনূদিত ৰূপত যথেষ্ট প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল যদিও 'নুপিপ্যালা' (মহিলাৰ অপেৰা) আৰু 'মনোহৰচাই' আদি সংকীৰ্তন পালাৰ প্ৰভাৱ গাঁও অঞ্চলত যথেষ্ট পৰিমাণে আছিল। অনূদিত বঙালী নাটকবোৰ ইম্ফলত ৰূপমহল, এৰিয়াল থিয়েটাৰ, মণিপুৰ ড্ৰামাটিক ইউনিয়ন আদি নাট্যগোষ্ঠীয়ে থিয়েটাৰ হলবোৰত মঞ্চস্থ কৰিছিল। কিন্তু, এই গোষ্ঠীবোৰ আমাৰ দৰে সম্পূৰ্ণ অপেছাদাৰী নাছিল। কলিকতীয়া ৰীতিত অভিনয় কিছু পৰিমাণে বৃত্তিমূলক হোৱাত নিয়মীয়া অভিনয় সম্ভৱ হৈছিল।

ভাৰত স্বাধীন হোৱাৰ পাছত মণিপুৰ কালচাৰেল ফ'ৰাম গঠিত হোৱাৰ লগে লগে পটভূমি পৰিৱৰ্তিত হ'ল আৰু মণিপুৰৰ শিল্পীসকলে কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰত্যেক দিশতে স্বকীয় অস্তিত্ব ৰক্ষাত ব্ৰতী হ'ল। নতুন অনুপ্ৰেৰণা লভি তেওঁলোকে বঙালী নাটকৰ সলনি নিজৰ আত্ম পৰিচয়ৰ (আইডেন্টিটি) সন্ধানত মৈৰাঙৰ পুৰণি সাধুবোৰৰ আলমত নাট ৰচনা কৰিবলৈ ধৰে। সেই সময়ৰ (১৯৪৬-৪৭) এখন বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য নাটক হ'ল *হৰাং লৈশ্যাং চাপাতি*। এইখন নাটক দিল্লীতে সমাদৃত হৈছিল। স্বাধীনতাৰ পাছৰ কালছোৱা এক অস্থিৰ আৰু উত্তেজনাপূৰ্ণ সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক পৰিবেশৰ মাজত দেখা দিছিল চিৰাচৰিত প্ৰথা ভঙাৰ এক বিদ্ৰোহাত্মক নৱ জাগৰণে।

এই নৱজাগৰণৰ নেতৃত্ব দিছিল বীৰেন নাযৰ এগৰাকী প্ৰগতিকামী কবি-নাট্যকাৰে। এওঁ পি ছামু, ডব্লিউ. কামানি আৰু কেন্দ্ৰী চানাজওবা আদিৰ সহযোগত মণিপুৰত চিৰাচৰিত নাট্যৰীতি ভঙা উদ্ভট নাটকৰ আদৰণি জনাইছিল। বীৰেনৰ লেখত ল'বলগীয়া নাট কেইখনমান হ'ল *কম চাই* (যাত্ৰা – ১৯৭০ চন),

হল্লকপা (প্ৰত্যাৱৰ্তন – ১৯৭১ চন) ইত্যাদি। বীৰেনৰ নাটবোৰত নতুন নাট্যৰীতি উদ্ভাৱনাৰ উদ্বিগ্নতা আৰু অস্থিৰতা বাৰুকৈয়ে প্ৰকাশ পাইছিল।

মণিপুৰৰ যিজনে পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত নতুন দিশ মুকলি কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল তেওঁ হ'ল এইচ্ কানহাইলাল। ইতিমধ্যে কানহাইলালৰ কেইবাখনো নাট অসমত মঞ্চস্থ হৈছে। তদুপৰি তেওঁ অসমৰ নাট্যকৰ্মীসকলৰ বহুতৰে লগত সুপৰিচিত। 'সংগীত নাটক অকাডেমি'ৰ যোগেৰে তেওঁ পূৰ্বাঞ্চলত নাট কৰ্মশালাও পৰিচালনা কৰিছিল। এই কৰ্মশালাৰ নাটক আমি গুৱাহাটীত অভিনীত হোৱা দেখিছো। কানহাইলালে কথাতকৈ কাৰ্য আৰু অভিনয়ৰ (থিয়েট্ৰিকেলিটি) ওপৰত অধিক গুৰুত্ব দিয়ে আৰু মণিপুৰৰ মাৰ্চিয়েল আৰ্টক নাটকীয় ক্ৰীড়া ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰে।

কানহাইলালে কেইবছৰমান দিল্লীৰ ৰাষ্ট্ৰীয় নাট বিদ্যালয়ত প্ৰশিক্ষণ লৈ ওলাই আহি মণিপুৰৰ চৰকাৰৰ জনসংযোগ বিভাগত কাম কৰিছিল। তাৰ পাছত চৰকাৰী চাকৰি এৰি নিজৰ নাট্যদল গঠন কৰে। কানহাইলালৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটক হৈছে, *তামনালাই* (১৯৭২), *কাবুই কেলেইবি* (আধা বাঘ, আধা মানুহ - ১৯৭৩), *পিবেট* (১৯৭৫) ইত্যাদি। *তামনালাই* আছিল এক নতুন ধৰণৰ পৰীক্ষামূলক প্ৰচেষ্টা। এইখনত গ্ৰীক নাটকৰ দৰে 'কোৰাচ'ৰ চৰিত্ৰ উলিওৱা হৈছে। সেই সময়ত তেওঁ বাদল সৰকাৰক লগ পায় আৰু প্ৰথামুক্ত থিয়েটাৰৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হয়।

আধুনিক মণিপুৰী নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত ৰতন থিয়ামৰ বাহিৰে নিজৰ নাট্য অস্তিত্ব অন্বেষণৰ লগতে পাশ্চাত্য নাট্য-শৈলীৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হোৱা নাট্যকাৰজন হ'ল সনাথ্য ইবোটোম্বি। তেওঁৰ লগতো অসমৰ বিশেষকৈ ডিব্ৰুগড়ৰ নাট্যকৰ্মীসকল পৰিচিত। ইবোটোম্বিয়ে বিশেষকৈ ব্ৰেখ্‌টৰ *দি ককেচিয়ান চক চাৰ্কোলৰ* উপৰিও বেকেটৰ *ওৱেটিং ফৰ গডোৰ* মণিপুৰী ৰূপান্তৰ পৰিচালনা কৰি বিশেষ সুনাম অৰ্জন কৰিছে। ইবোটোম্বিয়ে মণিপুৰৰ 'নাট সংকীৰ্তন'ক আৱহ সংগীত সৃষ্টিত ব্যৱহাৰ কৰি নতুন দিশ মুকলি কৰিছে।

কিন্তু ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত অতিকৈ সুপৰিচিত মণিপুৰী পৰিচালকজন হ'ল ৰতন থিয়াম। এওঁ দিল্লীৰ 'নেচনেল স্কুল অৱ ড্ৰামা'ৰ পৰা পাছ কৰি আহি মণিপুৰত নিজৰ 'কোৰাছ ৰেপাৰটৰী থিয়েটাৰ গোষ্ঠী' ১৯৭৬ চনত সংগঠন কৰি একাণপতীয়াকৈ নাট পৰিচালনাত লাগি থাকে। ৰতন থিয়ামে পৰিচালনা কৰা কোৰাছ ৰেপাৰটৰী থিয়েটাৰৰ নাট *উচেক লংমেই দং* আৰু *উৰু ভংগম* গুৱাহাটীতো মঞ্চস্থ হৈছে। তেওঁ এতিয়ালৈকে ২৭ খনতকৈও অধিক নাট পৰিচালনা কৰিছে। এইবোৰৰ ভিতৰত ভাসৰ *উৰু ভংগম* (১৯৮০), কালিদাসৰ *বিক্ৰমোৰ্ৱশীয়ম* (১৯৮১) আৰু

নিজৰ চক্ৰব্যূহ (১৯৮৪) বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ উপস্থাপন বুলি নাট সমালোচকসকলে স্বীকৃতি দিছে। থিয়ামৰ *চক্ৰব্যূহ*খন এতিয়ালৈকে তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠ নাট বুলি সমাদৃত হৈছে। কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণত চক্ৰবেহু ৰচনা কৰি কৌৰৱসকলে অভিমন্যুক বধ কৰা দুখান্তক কাহিনীৰ অবলম্বনত এই নাটখন ৰচিত হৈছে।

এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে, শিশু কালত ৰতন থিয়ামে দেউতাক নৃত্য বিশাৰদ তৰুণ কুমাৰ আৰু মাক বিলসিনীৰ লগত আমাৰ খুৰাদেউ ভবানীপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ঘৰত আছিলহি, যেতিয়া বৰুৱাদেৱে তৰুণ কুমাৰক গুৱাহাটীত মণিপুৰী নৃত্যৰ প্ৰশিক্ষণ কেন্দ্ৰ এটি মুকলি কৰাত সহায় কৰিছিল। তৰুণ কুমাৰ আৰু বিলাসিনীৰ অৱশ্যে গুৱাহাটীত বেছি দিন থকা নহ'ল। তেওঁলোক বোধকৰোঁ পুনৰ বোম্বে (মুম্বাই)লৈ উভতি গৈছিল, কাৰণ বোম্বেৰ চলচ্চিত্ৰ জগতত তৰুণ কুমাৰে নৃত্য প্ৰশিক্ষক হিচাপে সুনাম আৰ্জিছিল। ৰতন থিয়াম আজি কেইবছৰমান আগতে 'নেচনেল স্কুল অৱ ড্ৰামা'ৰ ডাইৰেক্টৰ পদতো কাম কৰিছিল।

থিয়ামৰ সৰু আৰু ডেকা কালছোৱা দেউতাক তৰুণ কুমাৰৰ লগত প্ৰায়ে মণিপুৰৰ বাহিৰত কটাবলগীয়া হোৱাত মণিপুৰী মঞ্চত মণিপুৰত্ব উদ্ভাৱনৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ দেউতাকৰ পৰা থলুৱা নৃত্য-নাট্য আৰু সংগীত ৰীতিৰ বিশেষ প্ৰশিক্ষণ ল'বলগীয়া হৈছিল। দেউতাকৰ বাহিৰেও আন গুৰুৰ ওচৰতো তেওঁ প্ৰশিক্ষণ লৈছিল আৰু সেইদৰে মণিপুৰী 'নাট সংকীৰ্তন', 'ৰাগ ৰাগিনী', 'চোলোম', 'খোল বাদন' আৰু মণিপুৰী মাৰ্চিয়েল আৰ্টৰ 'থাংটা' তেওঁ আয়ত্ত কৰিবলৈ সক্ষম হৈ তেওঁ পৰিচালনা কৰা নাটবোৰৰ উপস্থাপনত সেইবোৰৰ প্ৰয়োগ কৰি মঞ্চত লোকনাট্য আৰু নৃত্যৰ পৰম্পৰাক আদৰি লৈছিল। কাৰণ, তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে, লোকনাট্যৰ আংগিক আমাৰ দৰ্শকে পাশ্চাত্য আংগিকতকৈ সহজে বুজিব পাৰে। সেয়ে পাশ্চাত্য নাট এখন আমাৰ দৰ্শকে বুজিব পৰা কৰিবলৈ লোকনাট্য আংগিকৰ আলমত তাৰ ৰূপান্তৰ ঘটাব লাগিব। অৱশ্যে এনে কৰিবলৈ গ'লে যে উপস্থাপন বেছিভাগ ঠাইতে মূলৰ পৰা ফালৰি কাটি যোৱাৰ সম্ভাৱনা থাকে তাকো তেওঁ অস্বীকাৰ নকৰে। কিন্তু লগতে ন দি কয় যে, আমাৰ লোকনাট্যই পাশ্চাত্য নাট্যৰীতিৰ জটিলতাক বহু পৰিমাণে সহজো কৰি দিয়ে। কিন্তু তেওঁ সদায়ে এটা কথালৈ দৃষ্টি ৰাখে যে, লোকনাট্যৰ ৰীতি নাটকৰ মূল বিষয়বস্তুৰ লগত খাপ খোৱা বিধৰ হ'ব লাগিব। আৰু লগতে কয় যে, আধুনিক অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে বাস্তৱবাদী উপস্থাপনৰ সৈতে পাৰম্পৰিক ৰীতিগত অভিনয়ৰ সু-সমন্বয় সাধন কৰিব জানিব লাগিব।

*চক্ৰব্যূহ*ৰ কাহিনী গ্ৰন্থনত ৰতন থিয়ামে সাম্প্ৰতিক যুগৰ সমস্যাৰাজিক

চকুৰ আগত ৰাখিছে যদিও মূলতঃ কাহিনীভাগ প্ৰাচীন। এটা সাক্ষাৎকাৰ প্ৰসংগত থিয়ামে নাট্য সমালোচক কবিতা নাগপালক কৈছিল :

> *"My play is about Abhimanyu who as a young man has learnt everything but experienced nothing. When trapped in the **Chakravyuh** he is pitted against mature experienced wariors. It is a conflict between two generations. The Saptarathis, seven charioteers, represent the system and its strength pitted against the individual. **Chakravyuh** is a outcome of a protest against violence against what happened in World War II and the threat of World War III a threat the younger generation faces."*

ৰতন থিয়ামে মণিপুৰৰ নৃত্য আৰু মাচিয়েল আৰ্টৰ আংগিকৰ প্ৰয়োজনীয়খিনি লৈ তাত নিজা প্ৰতিভাৰ পৰশ বুলাই এনে এক নতুন নাট্য পৰম্পৰা সৃষ্টি কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে যি মণিপুৰৰ 'টোটেল থিয়েটাৰ' ৰূপে মণিপুৰৰ নাট্য জগততে সীমাবদ্ধ হৈ নাথাকি ভাৰত তথা সমগ্ৰ বিশ্বৰে বহল নাট্যক্ষেত্ৰত আলোড়ন সৃষ্টি কৰিবলৈ প্ৰযত্ন কৰিছে। সেয়ে তেওঁৰ আদৰ্শ হ'ল – ডেনমাৰ্কৰ ইউজেনিত বাৰ্বা, জাপানৰ টডাশ্বি চুজুকি, গ্ৰীচৰ কজোলোন কৌন আৰু ইংলণ্ডৰ পিটাৰ ব্ৰুক।

শেষত এবাৰ কথা ক'ব পাৰি যে, ৰতন থিয়ামৰ পৰীক্ষামূলক প্ৰচেষ্টাই মণিপুৰী থিয়েটাৰক বিশ্বৰ নাট্য-জগতত স্ব-মহিমাৰে প্ৰতিষ্ঠা যে কৰিব তাত কোনো সন্দেহ নাই।

* * *

পৰিৱৰ্তনৰ ধামখুমীয়াত আধুনিক অসমীয়া নাটক ঃ এক বিহংগম দৃষ্টি ....

ড° শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা

আগকথা আগতেই ... .

যোৱা চাৰি বা পাচঁটা দশক জুৰি আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ বিভিন্ন দিশত ব্যাপক পৰিৱৰ্তন দেখা গৈছে। এইবোৰে কম-বেছি পৰিমাণে নাটক, মঞ্চকলা আৰু প্ৰায়োগিক দিশত ব্যাপক তথা গভীৰ প্ৰভাৱ পেলোৱাও দেখা গৈছে। ব্যাপক আৰু সঘন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ জৰিয়তে ভালেমান নতুন নতুন ধাৰা-উপধাৰাৰ উদ্ভাৱনো[১] এই কালছোৱাৰ অন্যতম বিশেষত্ব। এইবোৰৰ ভালেমান দৰ্শকে আকোঁৱালি লোৱা নাই, ভালেমানক লৈছে। নোলোৱাবোৰ অসমৰ মঞ্চ জগতৰ 'পাদটীকা'ত পৰিণত হোৱাৰ দৰে হৈছে। লোৱাবোৰৰ ক্ষেত্ৰত বৰ্তি থকাৰ আগিদা আৰু উৎকৰ্ষ সাধনৰ অভীপ্সাই নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে, নতুন প্ৰত্যাহ্বানৰ দুৱাৰ মুকলি কৰিছে।[২]

সাংস্কৃতিক গতিশীলতাৰ এইটোৱেইতো অন্যতম দাবী, অন্যতম চৰ্ত। ভালে-বেয়াই, উত্তম-মধ্যম-অধম সকলো মিলায়েই এক সজীৱ, জীৱন্ত পৰিবেশ, অন্তহীন যাত্ৰা। এই যাত্ৰাই উত্থান-পতন, আৰোহণ-অৱৰোহণৰ মাজেৰে গতি কৰি আহিছে আৰু কৰি আছে।

এনে পৰিৱৰ্তনবোৰৰ সহজে চকুত পৰা, নিৰ্বাচিত কেইটামান লৈ আলোচনা কৰাই এই প্ৰবন্ধৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। নানান কাৰণত ইয়াৰ আওতাত কেৱল চৌখিনৰ নাট্যকৰ্মকহে ৰখাৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে।

সময় পৰিসৰ হ্ৰাস ....

একাংকিকা নাটকৰ প্ৰতিযোগিতাৰ ক্ষেত্ৰত সময়-পৰিসৰ এবাৰ যি বান্ধি দিয়া গ'ল, সেই পৰিসৰেই আজি প্ৰায় পাঁচ-ছয় দশক ধৰি চলি আহিছে : খোলা মঞ্চ দেখুওৱাৰে পৰা নাটক শেষ হোৱালৈকে দৃশ্যসজ্জা, পোহৰ ব্যৱস্থা আদি সকলো মিলাই মুঠতে ৪৫ মিনিট। তাৰ হেৰফেৰ হ'ব নোৱাৰে !

এনে ধৰা-বন্ধা, নিকপকপীয়া[৩] নীতি-নিষেধে, প্ৰায় দুই-তিনি দশক ধৰি আমাৰ একাংকিকাৰ ক্ষেত্ৰত এক ধৰণৰ স্থবিৰতাই আনি দিছিল। পিছে পৰীক্ষাপ্ৰৱণ

দুই-একে এনে নীতি-নিষেধৰ মাজতে নতুন কিবাকিবি কৰাৰ দুঃসাহসো কৰিছিল। বাদ-বিসম্বাদ, 'হীনস্থা' আদিৰ জৰিয়তে এনে দুঃসাহসীসকলক বিৰত আৰু বিব্ৰত কৰাৰ অবিৰত প্ৰয়াস সত্ত্বেও, আজি পিছে সৰ্বভাৰতীয় পৰ্য্যয়ত একাংকিকাৰ এনে গতিশীলতাই প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা দেখা গৈছে। তাৰ বাবে সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ত একাংকিকাৰ পুৰণি নীতি-নিষেধ মানি চলা আৰু মানি নচলা, দুয়ো ধৰণৰ নাটককে সামৰি এটা নতুন নাম দি লোৱা হৈছে, লঘু নাট মানে চুটি নাট।

অসমৰ চৌখিন নাট্যজগতত এতিয়া নাটকৰ বাবে তিনি ধৰণৰ সময় পৰিসৰ চলি আছে। বয়স্কসকলৰ একাংকিকা প্ৰতিযোগিতাৰ বাবে ৪৫ মিনিট, শিশু-চেমনীয়াৰ একাংকিকা প্ৰতিযোগিতাৰ বাবে ৩০ মিনিট আৰু পূৰ্ণাংগ নাট প্ৰতিযোগিতাৰ বাবে ৯০ মিনিট। ইয়াৰ চমুকৈ পোনে-পুৰা-ডেৰ ঘণ্টীয়া সময়সূচী বুলিব পাৰি। প্ৰতিযোগিতা ভিন্ন অন্যান্য মঞ্চায়নৰ বাবে আধা ঘণ্টাতকৈ কমৰ পৰা ডেৰ-দুই ঘণ্টালৈকে নাটকৰ পৰিসৰ কমি যোৱাটোও এটা উল্লেখযোগ্য পৰিৱৰ্তন।

সময়-পৰিসৰ এনেদৰে হ্ৰাস কৰাৰ গুৰিতে আমাৰ জীৱনশৈলীৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগতে অন্যান্য বহু কাৰকেই জড়িত হৈ আছে। এই ব্যৱস্থাত সুবিধা-অসুবিধা দুয়োটাই থাকিলেও পিছে, এই ব্যৱস্থাই এতিয়া প্ৰায় প্ৰতিষ্ঠিত হৈ পৰিছে বুলি ক'ব পাৰি। সুখ আৰু আশ্বস্তিৰ কথা, আমাৰ নাট্যকাৰ আৰু নাট্য গোষ্ঠীসমূহৰ বেছিভাগেই, এই ব্যৱস্থাই উদ্ভৱ কৰা প্ৰত্যাহ্বানসমূহৰ সফলভাৱেই মুখামুখি হৈ অহাও দেখা গৈছে।

একাংকিকা : এক মাত্ৰিকতাৰ পৰা বহু মাত্ৰিকতালৈ ....

সময় পৰিসৰৰ এই সীমাবদ্ধতা তথা বাধ্যবাধকতাই, প্ৰথমতে প্ৰতিযোগিতা-মঞ্চৰ নাটসমূহৰ ক্ষেত্ৰত, আৰু পিছলৈ ইয়াৰ জৰিয়তে প্ৰদৰ্শন-মঞ্চৰ নাটসমূহৰ ক্ষেত্ৰত আমূল আৰু অভূতপূৰ্ব পৰিৱৰ্তন আনিবলৈ সক্ষম হ'ল। এই ক্ষেত্ৰত সাধাৰণতে দুটা ধাৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়। এটাই এই সময় পৰিসৰৰ ভিতৰতে একাংকিকাৰ ধ্ৰুপদী নীতি-নিয়ম আৰু 'ব্যাকৰণ' মানি চলিবলৈ ধৰিলে যদিও বিষয়বস্তু নিৰ্বাচনৰ ক্ষেত্ৰত সময়ৰ সৈতে খাপ খুৱাই চলিবলৈ প্ৰয়াসো কৰিলে। কম পৰিসৰত সংঘটিত হোৱা সহজ সৰল কাহিনী বা কাহিনীখণ্ডৰ পোনপটীয়া সৰল বা একমাত্ৰিক উপস্থাপন এই ধাৰাৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। স্থান-কাল-পাত্ৰৰ তিনি ঐক্য এইবোৰ নাটকত কোনোপধ্যেই ভংগ বা বিচ্যুত কৰা নহয়। সপোনৰ দৃশ্য, স্মৃতি ৰোমন্থন (ফ্লেচবেক), স্বগতোক্তি, মানসিক অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ বাবে অইন চৰিত্ৰ প্ৰয়োগ,

একেখন মঞ্চতে ভিন্ন দৃশ্যাংশৰ অৱতাৰণা আদি এই ধাৰাৰ একাংকিকাত অতি দোষণীয় বুলি ভবা হয়। এইবোৰ একাংকিকাই সৰলৰৈখিক গতিৰে আদি-মধ্য পৰিণতিৰ ধ্ৰুপদী তত্ত্ব মানি চলে বাবে এইবোৰক একমাত্ৰিক বুলি ক'ব পাৰি। বিষয়ৰ পৰা সংশ্লিষ্ট বা জড়িত বিষয়ক টানি অনা বা প্ৰয়োজনীয় উপবিষয়ক গুৰুত্ব দিয়াও ইয়াত ভাল কথা বুলি ধৰা নহয়। অংকৰ সঠিক সংজ্ঞা যে একাধিক দৃশ্য বা দৃশ্যাংশৰ সমাহাৰ হ'ব পাৰে, সেই সত্যকো ইয়াত স্বীকৃতি দিয়া নহয়। ইয়াত অংক আৰু দৃশ্য সমাৰ্থক। এক অংকীয়া মানে আচলতে এটা দৃশ্য সম্বলিত ৪৫ মিনিটৰ ভিতৰত কৰি অঁটাব পৰা নাট। এই ধাৰাৰ সকলো বৈশিষ্ট্য বজাই ৰাখি অভিনয়-শিল্পী আৰু পৰিচালক সকলোৰে পচন্দৰ নাটক লিখাটো বৰ সহজ নহয়। এক মাত্ৰিকতা ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য হোৱাৰ লগতে পৰীক্ষা নিৰীক্ষাৰ বাবে ই প্ৰধান অন্তৰায় যেনো লাগে !

আনটো ধাৰাৰ মুখ্য স্বীকাৰ্য (হাইপ'থেচিচ) বা আধাৰ হ'লগে, একাংকিকা মানে এটা অংকৰ চুটি নাট, অংক মানে এক বা একাধিক দৃশ্য বা দৃশ্যাংশৰ সমন্বিত সমাহাৰ আৰু ঠিক সেইবাবেই ইয়াত, প্ৰয়োজন সাপেক্ষে, নাটকৰ দাবীত, বক্তব্য বা বাণী শক্তিশালী আৰু সৰ্বজনগ্ৰাহ্য কৰাৰ খাতিৰত স্থান-কাল-পাত্ৰ এই তিনিওটাৰে বা ইয়াৰে এক বা একাধিক ঐক্যৰ নিয়ম ভংগ কৰিব পাৰি। পিছে, তেনে নিয়ম ভঙাৰ প্ৰক্ৰিয়া কেৱল চমক সৃষ্টিৰ (নতুন প্ৰচলিত শব্দ 'ধামাকা') খাতিৰত কৰাৰ বিপৰীতে নাটকৰ ওতপ্ৰোত বা অপৰিহাৰ্য অংগ বা উপাদান হিচাপেহে যোগ হ'ব লাগিব। সন্দেহ নাই, একাংকিকাৰ আওতাৰ ভিতৰত থকাৰ চেষ্টা কৰি, এই ধাৰাৰ উদ্যোগীসকলৰ এটাই উদ্দেশ্য : একাংকিকাক সময়ৰ স'তে খাপ খুৱাব লাগে, প্ৰযোজনাৰ ব্যয় কমাব লাগে আৰু, সামান্য সম্প্ৰসাৰণৰ জৰিয়তে একাংকিকাই যাতে অইন শ্ৰেণীৰ নাটৰ ঠাই পূৰাব পাৰে বা তাল মিলাই চলিব পাৰে তাৰ বাবে সৰ্বতোভাৱে চেষ্টা কৰা।

স্থান-কাল-পাত্ৰৰ এক বা একাধিক ঐক্য ভঙাৰ এই যে অবিৰত প্ৰয়াস তাৰ পৰাই জন্ম হ'ল, অসমীয়া একাংকিকাত এক-মাত্ৰিকতাৰ পৰিৱৰ্তে বহু-মাত্ৰিকতাৰ'।

বহুমাত্ৰিকতাৰ কেইটামান মাত্ৰাৰ কথা ....

এই ধাৰা আৰম্ভ হোৱাৰ আগলৈকে আমাৰ নাটকৰ্মী, বিচাৰক আৰু নাট্য সমালোচক তথা নাট-পণ্ডিতসকলৰ ভালেমানৰ বাবে এটা বদ্ধমূল ধাৰণা আছিল :

প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ সা-সুবিধা অবিহনে নাটক কৰাটো সম্ভৱ নহয়। নতুন ধাৰাই, কিয় জানো, এই সত্যক সম্পূৰ্ণ সত্য বুলি নধৰি অৰ্ধসত্য বুলিহে জ্ঞান কৰিবলৈ ধৰিলে। এক নতুন মাত্ৰা, এক নতুন প্ৰত্যাহ্বানৰ সূত্ৰপাত ঘটিল। এই ধাৰাৰ উদ্যোগীসকলে একে কোবে প্ৰচেনিয়াম মঞ্চক এলাগী কৰাৰ সলনি, লাহে লাহে, পৰ্যায়ক্ৰমে ইয়াৰ এক বা একাধিক সা-সুবিধা নোহোৱাকৈ, নাটক কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰিবলৈ ধৰিলে[10]।

প্ৰচেনিয়াম-নিৰ্ভৰশীলতা লাহে লাহে আঁতৰ হৈ অহাৰ লগে লগে তাৰ অনুষংগ হিচাপে এই ধাৰাৰ নাটকত আৰু ভালেমান নতুনত্বৰ সংযোগ হ'বলৈ ধৰিলে।

এইবোৰৰ বেছিভাগৰে বিশেষত্ব একেটাই; প্ৰচেনিয়ামৰ মঞ্চতে প্ৰচেনিয়াম শৈলীৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ বা অসহযোগ। প্ৰচেনিয়ামৰ উপাদানবোৰ যথাযথভাৱেই আছে, কিন্তু ব্যৱহাৰ কৰা নহয়।

উদাহৰণ স্বৰূপে, আৰঁ কাপোৰ আছে কিন্তু আদি-অন্তৰ বাবে সেইখন ব্যৱহাৰ কৰা নহয়। পাৰ্শ্বপৰ্দাৰ (উইংচ্) ফাঁকেৰে প্ৰবেশ-প্ৰস্থানৰ বিশেষ ব্যৱস্থা আছে; কিন্তু সেইবোৰ ব্যৱহাৰ কৰা নহয়। তাৰ সলনি চৰিত্ৰবোৰ আদিৰে পৰা অন্তলৈকে মঞ্চতেই থাকে। মঞ্চকে যেন দুটা ভাগত ভাগ কৰি উৰ্ধ্ব মঞ্চক নেপথ্য হিচাপে আৰু তাৰ সন্মুখৰ অংশক অভিনয়-মণ্ডল হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে। দুই-এখনততো সন্মুখ-সোঁ আৰু সন্মুখ-বাওঁ অংশও তেনেদৰে ব্যৱহাৰ কৰা দেখা গৈছে।

দৃশ্যাংশৰ সঘন পৰিৱৰ্তনে আৰু এটা নতুনতাৰ প্ৰলেপ সানিলে। পটভূমি ইমান সঘনে পৰিৱৰ্তন হ'বলৈ হ'লে, নাট্যমঞ্চত সেই কামটো সঠিকভাৱে দ্ৰুততাৰে কৰাটো সম্ভৱেই নহয়, আনকি ঘূৰণ-মঞ্চ বা ভ্ৰাম্যমাণৰ দৰে দ্বৈতমঞ্চ থাকিলেও সম্ভৱ নহয়। গতিকে, সেইবোৰ 'ঝামেলা'লৈ যোৱাতকৈ দৃশ্যসজ্জা একেবাৰে নাইকিয়াই কৰি দিয়া গ'ল। কামটো সহজ নাছিল। পিছে, নাটকৰ দ্ৰুতি ৰক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত এই প্ৰক্ৰিয়াই অৰিহণা যোগোৱাটো পৰিলক্ষিত হোৱাৰ পিছত, এই ধাৰাৰ নাটকত এইটো এটা প্ৰতিষ্ঠিত পৰম্পৰা বা নিয়মতেই পৰিণত হ'লগৈ।

প্ৰচেনিয়ামৰ আঁৰ কাপোৰ আছে, অথচ ব্যৱহাৰ কৰা নহয়; চাইক্ল'ৰামা আছে, অৰ বিশেষ প্ৰয়োগ নাই; পাৰ্শ্বপৰ্দা আছে, কিন্তু প্ৰবেশ-প্ৰস্থানৰ বাবে এইবোৰৰ সহায় লোৱা নহয়। প্ৰচেনিয়াম-মঞ্চৰ মূল এই উপাদানবোৰেই যেতিয়া কামত নলগা হ'ল, তেতিয়া আৰু বাকী গৌণ উপাদানবোৰৰতো কথাই নাই। গতিকে গৈ থৈ কেৱল অভিনয়ৰ বাবে প্ৰচেনিয়ামৰ ওখ মঞ্চখনহে থাকিলগৈ। দৰাচলতে,

এইখন কাৰ্যতঃ মুকলি মঞ্চৰ দৰেই হৈ পৰিল আৰু এই ধাৰাৰ নাটকবোৰ প্ৰচেনিয়ামৰ এনে ধৰণৰ মুখ্য উপাদান ব্যতিৰেকে মঞ্চস্থ কৰিব পৰাকৈ লিখা হ'বলৈ ধৰিলে। পিছলৈ এনে আছুতীয়া ওখ মঞ্চৰ ব্যৱহাৰো নিৰ্বাচিত কিছুমান নাটকৰ বাবে নাইকিয়া হৈ পৰিল। সেইবোৰ আজিকালি অন্তৰংগ নাট্য মঞ্চায়ন বা অন্তৰংগ থিয়েটাৰ (ইংৰাজী : ইন্টিমেট থিয়েটাৰ)[১১] নামে জনাজাত।

প্ৰচেনিয়াম মঞ্চকলাৰ পৰা আংশিক বা সম্পূৰ্ণ মুক্তিয়ে লাহে লাহে অসমৰ নাট্যজগতত, বিশেষকৈ একাংকিকাৰ ক্ষেত্ৰত আৰু ভালেমান পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ অৱকাশ উলিয়াই দিলে। নেপথ্য বা ছোঁ-ঘৰৰ প্ৰয়োজনো আংশিক বা সম্পূৰ্ণভাৱে নোহোৱা হৈ যোৱাৰ ফলতো, নাট মঞ্চায়নৰ বিভিন্ন দিশত ভালেমান নতুনত্বৰ উন্মেষ ঘটিবলৈ ধৰিলে।

প্ৰচেনিয়াম-শৈলীৰ পৰা মুকলি মঞ্চ বা মুক্তাংগন শৈলীলৈ উত্তৰণে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ প্ৰয়োগ-শৈলীৰ ক্ষেত্ৰত, এই হিচাপত এক যুগান্তকাৰী পদক্ষেপ। এই শৈলীয়ে অভিনয়কে ধৰি প্ৰায়োগিক ক্ষেত্ৰত ব্যৱহাৰিক তথা যুক্তিসংগতভাৱেই আৰু ভালেমান নতুনত্বৰ দাবী কৰিবলৈ ধৰিলে। আমাৰ নাটকৰ্মীসকলেও এইবোৰৰ প্ৰতি সঁহাৰি জনাই আগবাঢ়ি যাবলৈ ধৰিলে। এনে সামগ্ৰিক বা সমূহীয়া পৰিৱৰ্তনৰ উদাহৰণ ইয়াৰ আগতে অসমৰ মঞ্চজগতত দেখা বা হোৱাৰ কথা শুনা মনত নপৰে।

যিকোনো বিষয়বস্তুক লৈ নাটক ....

দৃশ্যপট সলনি নকৰাকৈ দৃশ্যাংশৰ সঘন পৰিৱৰ্তনৰ কৌশলে, আগতে প্ৰচেনিয়ামৰ সীমাবদ্ধতাৰ বাবে, নাট্যৰূপ দিব নোৱাৰা বুলি ভবা ভালেমান বিষয়বস্তুৰ নাট্যৰূপ আৰু মঞ্চায়ন আগৰ তুলনাত সহজ আৰু সৰল কৰি তুলিলে। দৃশ্যাংশৰ পৰিৱৰ্তনৰ বাবে ভিন্নমুখী প্ৰয়োগ কৌশলৰ উদ্ভৱ হ'বলৈ ধৰিলে। প্ৰথমতে বিশেষ পোহৰ-ব্যৱস্থাৰে এইবোৰ কৰা হৈছিল যদিও ব্যয়সাপেক্ষ হোৱা বাবে পিছলৈ ইয়াকো বাদ দি ন ন কৌশল উদ্ভাৱন কৰা হয়। অইন যিয়েই হওক বা নহওক, এই প্ৰক্ৰিয়াই পিছে অসমীয়া নাট্যকাৰসকলক এটা দিশত বিশেষ উৎসাহ যোগালে। যিকোনো বিষয়বস্তুৰ নাটকেই এতিয়া আৰু মঞ্চৰ সীমাবদ্ধতাৰ বাবে মঞ্চস্থ কৰিব নোৱাৰি বুলি পেলাই থ'ব নালাগে। নতুন কৌশলেৰে, ব্যয়বহুল নকৰাকৈও এইবোৰ মঞ্চস্থ কৰিব পৰাৰ ব্যৱস্থাই ক্ৰমে খোপনি পুতিবলৈ ধৰিলে। যোৱা দুই বা তিনি দশকৰ অসমীয়া একাংকিকাৰ ভিন্নমুখী বিষয়বস্তুবোৰ[১২] অনুধাৱন কৰিলেই এই উক্তিৰ সত্যতা প্ৰমাণিত হয়।

অভিনয় শৈলীৰ আমূল পৰিৱৰ্তন …………

বিষয়বস্তুৰ ব্যাপক সম্প্ৰসাৰণে এই ধাৰাৰ নাটকত এক নতুন সমস্যাৰ সৃষ্টি কৰিলে। আচলতে সময়ৰ সৈতে খাপ খুৱাই সদৌ অসম একাংকিকা প্ৰতিযোগিতাসমূহে নীতি-নিয়মবোৰ ব্যৱহাৰিক আৰু বাস্তৱভিত্তিক[৩] কৰি গৈ থকা হ'লে, এইবোৰ সমস্যা হিচাপে পৰিগণিত হোৱাৰ পৰিৱৰ্তে সম্পদ আৰু সম্ভাৱনাতেই পৰিণত হ'লহেঁতেন বুলিয়েই ক'ব পাৰি।

সমস্যাটো মুখ্যতঃ ৮-৪৫ৰ। ইয়াৰে ৪৫-ৰ সমস্যাটো এই ধাৰাৰ নাটকৰ্মীসকলে সফলতাৰেই সমাধান কৰি পেলাইছিল। তেওঁলোকে খৰতকীয়া দৃশ্যাংশ বা দৃশ্যান্তৰ কৰাৰ যি কৌশল উলিয়ালে, তাত ৪৫ মিনিটত এখন বেছ নাটকীয় দ্ৰুতিসমান একাংকিকা সম্পূৰ্ণ কৰি পেলোৱাটো একো সমস্যাই নহয়। পিছে সমস্যা হ'লগৈ '৮'-কলৈহে। মানে সৰ্বাধিক শিল্পী সংখ্যা যদি আঠতেই বান্ধিব লাগে তেতিয়াহ'লে ৰাইজৰ মেল, সমদল, গণপ্ৰহাৰ, ছাত্ৰাবাস-ছাত্ৰীনিবাস আদিৰ দৰে দৃশ্যবোৰ বাৰু কেনেকৈ মঞ্চস্থ কৰা যায় ? কেনেকৈ এইবোৰ যিমান দূৰ পাৰি বাস্তৱভিত্তিক কৰা যায় ?

শেষত যেনিবা ৮-৪৫-ৰ আওতাৰ মাজতেই সমাধান উলিওৱা গ'ল। শিল্পীসংখ্যা ৮ মানে চৰিত্ৰ সংখ্যাতো ৮ হোৱাৰ কোনো বাধ্যবাধকতা থাকিব নোৱাৰে !! গতিকে দৃশ্য আৰু দৃশ্যাংশ ভেদে একেগৰাকী অভিনয় শিল্পীয়ে একাধিক চৰিত্ৰত অভিনয় কৰাৰ পদ্ধতি প্ৰচলন কৰি লোৱা গ'ল। দুই-এক বিচাৰকে আৰম্ভণিতে তাৰ বাবে নাক কোঁচালেও, শিল্পীসকলৰ বেছিভাগেই এই পদ্ধতিত কাম কৰি ভাল পালে। কাৰণ একেটাই; এক-মাত্ৰিক একাংকিকাবোৰত কাৰোবাৰ ভাগত যদি কেনেবাকৈ দুৱৰী, পিয়ন বা ডাকোৱালৰ চৰিত্ৰ পৰিল, তেওঁ ভাল অভিনয় শিল্পী হ'লেও, তেওঁৰ অভিনয় প্ৰতিভা প্ৰদৰ্শন কৰাৰ বাবে বিশেষ সুবিধা নাপায়। তাৰ বিপৰীতে এনে চৰিত্ৰ কৰা শিল্পীয়ে একাধিক চৰিত্ৰত অভিনয় কৰাৰ সুযোগ পায় বাবে, পৰৱৰ্তী শৈলী বিশেষ জনপ্ৰিয় হ'বলৈ ধৰিলে। বিচাৰকৰ দুই-একে হীনস্থা কৰিলেও, দৰ্শকৰ বাবে পিছে এনে পৰিৱৰ্তনে বিশেষ একো বিৰূপতাৰ সৃষ্টি কৰা দেখা নগ'ল। তাৰো কাৰণ বোধকৰো একেটাই : নাটকৰ দ্ৰুতি ব্যাহত নকৰাকৈ নাটক উপভোগ্য কৰি আগবঢ়াই নিয়াৰ ক্ষেত্ৰত দৰ্শকে যিকোনো ধৰণৰ সাৰ্থক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাক স্বাগতমেই জনায়। অৱশ্যে এনেবোৰ ক্ষেত্ৰত কিছুমান বিচাৰক আৰু নাট-সমালোচক তথা পণ্ডিতম্মন্য ব্যক্তিৰ কথা সুকীয়া। তেওঁলোকে বিচাৰ-বিশ্লেষণ আৰু যুক্তি-তৰ্কেৰে আগবাঢ়িবৰ বাবে, সিদ্ধান্তত উপনীত হ'বৰ বাবে

দৰ্শকৰ তৎকালিক সঁহাৰিৰ তুলনাত ভালেখিনি বেছি সময় লয়।

অভিনয়-শৈলীৰ এই পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাই নিৰ্দিষ্ট আকাৰ লওঁতে সময় ল'লে যদিও সম্প্ৰতি এই ধাৰাৰ নাটকত তিনি ধৰণৰ অভিনয় শৈলী বহুলভাৱে ব্যৱহৃত হ'ব ধৰিছে : ১। এক-এক শৈলী অৰ্থাৎ এজন অভিনয়-শিল্পীয়ে গোটেই নাটকখনত মাত্ৰ একেটাই চৰিত্ৰ কৰিব। ২। এক-একাধিক শৈলী অৰ্থাৎ এজনে গোটেই নাটকখনতে একাধিক চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিব আৰু ৩। মিশ্ৰ শৈলী, ইয়াত নাটখনৰ কেইগৰাকীমান শিল্পীয়ে যদি এক-এক শৈলীত অভিনয় কৰে, বাকী কেইগৰাকীমানে এক একাধিক শৈলীত অভিনয় কৰে।

এনেবোৰ শৈলীৰ পয়োভৰ আৰু একাংকিকাৰ পৰা পূৰ্ণাংগ নাটলৈও ইয়াৰ সম্প্ৰসাৰণে এটা কথালৈকেই আঙুলিয়াই দিয়ে। পৰম্পৰাগত অভিনয়-শৈলীৰ লগত ইয়াৰ তুলনা সমীচীন নহয় যদিও, নাটকৰ দ্ৰুতিৰ খাতিৰত, ব্যয়-সংকোচনৰ খাতিৰত এইবোৰ শৈলী ক্ৰমান্বয়ে গ্ৰহণযোগ্য আৰু জনপ্ৰিয় হৈ আহিব ধৰিছে। কোনো অসুবিধা বা দৃষ্টিকটু নোহোৱাকৈ আঠ বা দহ গৰাকী শিল্পীয়ে পঁচিশ-ত্ৰিশটা চৰিত্ৰত সাৱলীল অভিনয় কৰি নাটক সফল কৰি তোলা আমি নিজ চকুৰেই দেখিছো। অৱশ্যে নিঃসন্দেহে এইবোৰ সমস্যাজড়িত আৰু প্ৰত্যাহ্বান-সম্বলিত; পিছে অসাধ্য বা অসম্ভৱ একো নহয়।

আখৰাক আধাৰ কৰি ৰচনা কৰা কেইবাখনো একাংকিকাতো ৮-৪৫ নীতি-নিষেধৰ ৮-ৰ সীমাবদ্ধতাক কৌশলেৰে ভংগ কৰাৰ বা চেৰাই যোৱাৰ প্ৰক্ৰিয়া সাৰ্থকভাৱেই ৰূপায়িত হোৱা দেখা গৈছে।

অভিনয়-শৈলীৰ এনে আমূল পৰিৱৰ্তনে ইয়াৰ সৈতে অৱধাৰিতভাৱে আমদানি কৰা অন্যান্য পৰিৱৰ্তনসমূহ[১৪] হ'লগৈ সাজপাৰ, ৰূপসজ্জা, মঞ্চ সামগ্ৰীৰ ব্যৱহাৰ আদি। এই ধাৰাৰ নাটকত এইবোৰ লৈও পৰীক্ষা-পাতি চলি আহিছে আৰু এইবোৰো যিমান দূৰ পাৰি সহজ, সৰল আৰু সুলভ কৰি তোলাৰ প্ৰয়াসত ভালেমান নতুনত্বই পোখা মেলা দেখা গৈছে।

অসমীয়া নাটকত 'অসমীয়াত্ব'ৰ সন্ধান আৰু …………

এনে ধৰণৰ আমূল তথা সামূহিক পৰিৱৰ্তনৰ জোৱাৰে দুটি নতুন ধাৰা-প্ৰধাৰাক পৰিপুষ্ট তথা শক্তিশালী কৰাৰ পথ প্ৰশস্ত কৰি তোলা দেখা গ'ল। কথাষাৰ ঠিক এনেদৰেও ক'ব পাৰি : দুটা নতুন ধাৰা-প্ৰধাৰাৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাই এই পৰিৱৰ্তনসমূহক আৰু বেছি খৰতকীয়া, আৰু বেছি ব্যাপক আৰু বেছি গতিশীল

কৰি তুলিলে। তাৰে এটা হ'ল অসমীয়া নাটকত 'অসমীয়াত্ব'ৰ সন্ধান বা 'শিপা'ৰ সন্ধান'[৫] আৰু কলাৰ মাধ্যমেৰে বিজ্ঞান প্ৰচাৰৰ[৬] খাতিৰতে উদ্ভাৱন কৰা বিজ্ঞানভিত্তিক নাটক বা চমুকৈ বিজ্ঞান নাটক'[৭]।

প্ৰচেনিয়ামৰ পৰা মুক্তিৰ প্ৰয়াসত এই দুই ধাৰা-প্ৰধাৰাই, নানান বাধা-বিঘিনি আৰু তুচ্ছ-তাচ্ছিল্যৰ মাজেৰে নীৰৱে চলাই অহা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাই ভালেখিনি সহায় কৰা দেখা গ'ল। যিসকল প্ৰচেনিয়াম-ভক্তই প্ৰচেনিয়ামৰ বিকল্প কি বুলি প্ৰশ্ন কৰিছিল আৰু সেয়া নাই বুলিয়েই পতিয়ন গৈছিল, তেওঁলোককো ভবাই তুলিব পৰাকৈ এই দুই ধ্যৰাৰ দুই-এখন নাটে বাধ্য কৰোৱা দেখা গ'ল। প্ৰচেনিয়ামৰ মঞ্চত কেৱল তাৰ অভিনয়মণ্ডল ব্যৱহাৰ কৰি সাৰ্থক নাটক কৰিব পৰাটোৱেই প্ৰচেনিয়ামৰ বিকল্প বুলি এই ধাৰাৰ সমৰ্থকসকলে আগবাঢ়িব ধৰিলে। তেনে পৰিস্থিতিত, সকলো উপাদান আৰু সা-সুবিধা থকা সত্ত্বেও প্ৰচেনিয়াম এক ধৰণৰ মুকলি মঞ্চলৈ পৰ্যৱসিত হ'ল। এই পৰিৱৰ্তনে এই দুই ধাৰাৰ উদ্যোগী নাটকৰ্মীসকলক আমাৰ পৰিবেশ্য লোককলাৰ নাট্য-উপাদান থকা উপাদানসমূহৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত কৰিবলৈ ধৰিলে। যুগ যুগ ধৰি অভিজাত শিল্পী-সাহিত্যিকৰ দ্বাৰা অৱহেলিত হৈ থকা এই পৰিবেশ্য কলাবোৰক নতুনকৈ আৱিষ্কাৰ কৰাৰ ব্যাপক আৰু গভীৰ প্ৰয়াস আৰম্ভ হৈ গ'ল। বিশেষকৈ বহুতেই, অসমীয়া নাটকৰ শিপাৰ সহায়ত এইটোকেই শুদ্ধ আৰু প্ৰশস্ত পথ বুলি গ্ৰহণ কৰিবলৈ ধৰিলে। এচামে আকৌ ইয়াক ঘঁহি-মাজি সময়োপযোগী কৰি তোলাৰ অজুহাত বা খাতিৰতে, ইয়াত আধুনিক মঞ্চকলাৰ উপাদানো প্ৰয়োগ কৰি পৰীক্ষা-পাতি চলাব ধৰিলে।

এই প্ৰয়াস বৰ বেছিদিনীয়া নহয় । গতিকে ইয়াৰ ভৱিষ্যৎ সম্পৰ্কে এতিয়াও একো সুস্পষ্টকৈ ক'ব নোৱাৰি। পিছে, অসমীয়া নাটকৰ অসমীয়াত্ব বিষয়টো যিমান আবেগিক হ'ব বুলি ভবা গৈছিল, সিমান ব্যাপকভাৱে আবেগিক হৈ উঠা নাই। আবেগিক নোহোৱাটো ভাল লক্ষণ; কাৰণ যুক্তিবাদ আৰু ব্যৱহাৰিকতা এনেবোৰ প্ৰয়াসৰ চালিকা শক্তি হ'লেহে, এনে প্ৰয়াসে সমস্যাৰ সমাধান, বাধা-বিপত্তিক অতিক্ৰম আৰু প্ৰত্যাহ্বানৰ মুখামুখি হোৱাৰ বাবে ভৰবেগ গোটাব পাৰিব।

এইখিনিতে এটা কথা উনুকিয়াই থোৱা ভাল যেন লাগিছে। অসমীয়া নাটকৰ অসমীয়াত্বৰ ধাৰণা যদি এক প্ৰতিষ্ঠিত আৰু সৰ্বজনগ্ৰাহ্য ধাৰাত পৰিণত হয়, তাৰ পৰা সমান্তৰালভাৱে চলি থকা অন্যান্য ধাৰাবোৰৰ ক্ষতি হোৱাৰ আশংকা নাই। এই ধাৰাই অন্যান্য ধাৰা-প্ৰধাৰাবোৰক মহটিয়াই নি কেতিয়াও নিজৰ মহত্ত্ব বা শ্ৰেষ্ঠত্ব এককভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ প্ৰয়াসত বাট বুলাৰ আশংকাও নাই। ইয়াৰ কাৰণ

আৰু গেৰাণ্টি হিচাপে এটা কথালৈকেই আঙুলিয়াব পাৰি : এই ধাৰাৰ গুৰিৰ কথা, নাট্যাদৰ্শ আৰু নাট্যদৰ্শনেই হৈছে সমন্বয়ৰ জৰিয়তে শ্ৰীবৃদ্ধি, সামঞ্জস্য-সমন্বয়ৰ জৰিয়তে 'নিজত্ব'ৰ সাধনা । এনেবোৰ প্ৰক্ৰিয়াত স্বাভাৱিকতেই বিভেদৰ বীজ নাথাকে।

অসমীয়া নাটকত অসমীয়াত্বৰ ধাৰণাক আগবঢ়াই নিয়াৰ ক্ষেত্ৰত এটা নতুন প্ৰধাৰাই, অঘোষিতভাৱে উপৰি উক্ত ধাৰাৰ সমান্তৰালকৈ কাম কৰি আহিছে। এই প্ৰধাৰা হ'লগৈ বিজ্ঞান-নাটক। এই প্ৰধাৰা প্ৰায় দুকুৰি বছৰ ধৰি চলি আহিছে যদিও, আজিৰ পৰা প্ৰায় ডেৰ-দুই দশক মানৰ আগৰ পৰাহে ই প্ৰয়োজনীয় ভৰবেগ আহৰণ কৰা দেখা গৈছে। প্ৰথমতে, ব্যৱহাৰিকতাৰ খাতিৰতে ই প্ৰচেনিয়াম শৈলীৰ পৰা আঁতৰি আছে আৰু গ্ৰহণযোগ্য হোৱাৰ খাতিৰতে গ্ৰাম্য সংস্কৃতিৰ ভিন্ন উপাদান প্ৰয়োগ কৰাৰ কৌশল ব্যৱহাৰ কৰে। এনে উপাদানবোৰৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য যিবোৰ লোকনাট্যৰ উপাদান আছে, সেইবোৰৰো সঠিক আৰু সদ্ব্যৱহাৰ এই প্ৰধাৰাৰ নাটবোৰৰ বৈশিষ্ট্য হৈ পৰিছে। এনে হোৱাৰ গুৰিৰ কাৰণ বা যুক্তি একেটাই : নাটকৰ জৰিয়তে বিজ্ঞান-প্ৰযুক্তিৰ বাণী যদি ক-ক-ম-ম জনা বা আধকৰাকৈ জনাসকলৰ মাজলৈ লৈ যাবলগীয়া হয়, তেতিয়াহ'লে সেইবোৰ তেনে ৰাইজৰ নিজৰ ভাষাত আৰু তেওঁলোকে যুগ যুগ ধৰি চৰ্চা কৰি অহা পৰিবেশ্য কলাসমূহৰ উপাদানবোৰৰ সমন্বয়ৰ জৰিয়তেহে সম্ভৱ। এনেবোৰ উদ্দেশ্য সাব্যস্ত কৰি উদ্ভাৱন কৰা 'আমাৰ নাট আমাৰ কথা-শৈলী' ইতিমধ্যে ৰাইজে আঁকোৱালি লোৱা দেখা গৈছে। এই দিশত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলি আছে আৰু আশ্বস্তিৰ কথা, ভালেমান বিজ্ঞান-নাটে মূল সুঁতিৰ অসমীয়া নাট হিচাপে স্বীকৃতি পোৱাৰ উপৰিও, এই শৈলীত ভালে কেইখন মূলসুঁতিৰ বিজ্ঞানভিন্ন অইন বিষয়ৰ নাটেও গণ-দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

মূল উদ্দেশ্য বেলেগ বেলেগ হ'লেও, এই দুয়োটা ধাৰা-প্ৰধাৰাই প্ৰয়োগ-ৰীতি আৰু মঞ্চকলাৰ ক্ষেত্ৰত একে দিশতেই কাম কৰি আছে। এই যৌথ প্ৰয়াসৰ ফল কি হয়, তাৰ বাবে আমাৰ নাট্য বিশেষজ্ঞ আৰু নাটকৰ্মীসকলে হয়তো আৰু এক বা ডেৰ দশক বাট চাবলগীয়া হ'ব পাৰে।

শেষ কথাৰ পৰিৱৰ্তে ....

গতিশীলতাই যাৰ পৰিচয়, তাত শেষ কথা বা সামৰণি একেই থাকিব নোৱাৰে। গোটেই প্ৰক্ৰিয়াটোৱেই আগৰ পিনে খোলা, উন্মুক্ত, মুকলি। সেয়ে শেষ কথা বা সামৰণিত দু-আষাৰ কোৱাৰ পৰা বিৰত থকাই সাৱধানীৰ কাম হ'ব। পিছে,

দুটা কথাৰ প্ৰতি সকলোৰে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰাটো উচিত যেন লাগিছে।

অসমীয়া নাটকৰ ভিন্নসুৰী ধাৰা-প্ৰধাৰাত কি ধৰণৰ কাম-কাজ আৰু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলি আহিছে আৰু চলি আছে, নিয়মীয়াকৈ নাটক চোৱাৰ অভ্যাস নাথাকিলে, চাই একো একোটা ধাৰাক অনুধাৱন - পৰ্যবেক্ষণ - পৰ্যালোচনা কৰাৰ অভ্যাস নকৰিলে’[৮] এইবোৰত অংশ গ্ৰহণ কৰি চোৱা-মেলা আৰু বিশ্লেষণৰ অভ্যাস নকৰিলে, কেৱল কোনোবা এগৰাকীৰ এই বিষয়ক লেখা এটা চাই বা পঢ়ি এইবোৰৰ বিষয়ে সম্যক ধাৰণা এটা কৰিব পৰাৰ পৰিৱেশ আমাৰ ইয়াত এতিয়াও হৈ উঠা নাই। হয়তো এটা সময়ত হ’বগৈ। নতুন ধাৰা-প্ৰধাৰাক গণ দৰ্শকৰ মাজলৈ নি তাৰ গ্ৰহণযোগ্যতাৰ উমান লোৱাটোও সমানেই অতি দৰকাৰী পদক্ষেপ আৰু সেইবোৰৰ নিৰ্মোহ, নিৰপেক্ষ আলোচনাও বিশেষ জৰুৰী। এনেবোৰ কামৰ বাবে যিটো ধাৰণা ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি কিন্তু কৰা হোৱা নাই, সেইটো হ’লগৈ ‘প্ৰদৰ্শনমূলক বক্তৃতা’[১১]।

দ্বিতীয় কথা, গতিশীলতাক অব্যাহত ৰখাৰ খাতিৰতে, সময়ে সময়ে নাট্যজগতলৈ অহা পৰিৱৰ্তনসমূহৰ মুকলিভাৱে কৰা বিচাৰ-বিশ্লেষণ অতি প্ৰয়োজনীয় কথা। তেনে কৰাৰ প্ৰয়াসতহে অধ্যয়ন তথা গৱেষণাই গজালি মেলে আৰু তাক যুকিয়াই লৈ আগবাঢ়িব পাৰিলেহে, দোষ-ক্ৰটি, গুণ বা গৰিমাবোৰ চকুত পৰে। গতিশীলতাৰ এনে প্ৰণালীবদ্ধ বৈজ্ঞানিক সত্যবোৰক আওকাণ কৰিলে, সদায় অখণ্ডৰ পৰিৱৰ্তে খণ্ডিত দৃশ্যটোহে ধৰা দিয়ে আৰু এইবোৰে সাৰ্থক, কালজয়ী পদক্ষেপেৰে আগবঢ়াৰ পথত প্ৰতিবন্ধকৰ সৃষ্টি কৰে। বোকা ছটিয়াই বাহবা লোৱাৰ প্ৰক্ৰিয়াও ইয়াৰ পৰাই আৰম্ভ হয়।

অসমৰ নাট্যজগতত এনেবোৰ চিন্তা-চৰ্চাই অগ্ৰাধিকাৰ পাওক, এয়েই আমাৰ একান্ত, বিনম্ৰ কামনা।

পাদটীকা

১। শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা – ‘আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰা-প্ৰধাৰা : দুটি শেহতীয়া উত্তাৱনৰ বিশেষ উল্লিখনসহ’, *প্ৰবন্ধ বৰ্ণালী*, ২০০৩, আৰ্য্য বিদ্যাপীঠ কলেজ শিক্ষকগোট সম্পাদিত। পৃঃ ৯১-১২২।

২। এইবোৰ লৈ বৰ বেছি লিখা-মেলা নহয় বাবে এইবোৰ নীৰৱেই চলি আহিছে। সংশ্লিষ্ট নাট্যকাৰ আৰু নাট্যদলসমূহৰ পৰাহে এনেবোৰ কথা জানিব পৰা যায়।

প্ৰতিযোগিতা আৰু সমাৰোহৰ ভালেমান স্মৃতিগ্ৰন্থত এনেবোৰ কথা লৈ লিখা দুই-এটা প্ৰবন্ধ কেতিয়াবা চকুত পৰে।

৩। নিকপ্‌কপীয়া বোলাৰ কাৰণ হ'ল, ৪৫ মিনিটৰ ভিতৰত শেষ কৰিব নোৱাৰা নাটক বিচাৰৰ আওতাৰ পৰাই বাহিৰ হৈ যায়, লাগে সেই প্ৰযোজনা যিমানেই উন্নত মানৰ নহওক কিয়।

৪। সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ত 'একাংকিকা' শব্দটো প্ৰায় অচল হৈ আহিব ধৰিছে। অৰ ঠাই লৈছে 'চুটি নাট' (চৰ্ট প্লে) শব্দসম্ভাৰে। ইয়াৰ সময় পৰিসৰ এঘণ্টা। সম্ভৱ, একাংকিকাৰ নীতি-নিষেধ নিৰাপদে চেৰাই যোৱাৰ তাগিদাতেই এই নামকৰণ। ইয়াৰ ফলত, অসমকে ধৰি ভাৰতৰ ভালেমান নাট্যকাৰে এতিয়া একাংকিকাৰ সলনি চুটি নাটহে লিখে। চুটি নাট (হিন্দী, লঘু নাট) নামটো একেবাৰেই আধুনিক। ইয়াত সময় পৰিসৰৰ বাধ্যবাধকতাৰ বাহিৰে একাংকিকাত থকা আন ভালেমান বাধ্যবাধকতা, নীতি-নিষেধৰ প্ৰয়োজন নাই। ইয়াৰ ধ্ৰুপদী নামো আছে, নাটিকা। দ্ৰষ্টব্য : শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা, 'অসমীয়া নাটক : নাম-প্ৰসংগ, বেমেজালি আৰু সংশোধনৰ প্ৰয়াস', ***ৰংগমঞ্চ*** (অসম নাট্য সন্মিলনৰ মুখপত্ৰ ১৯৯২, পৃঃ ৫৪-৬৪।

৫। অসমৰ প্ৰতিযোগিতাৰ মঞ্চসমূহে এতিয়াও একাংকিকা লৈয়েই ব্যস্ত আছে, লঘু নাট, চুটি নাট বা নাটিকাৰ কথা এতিয়াও চিন্তা কৰা নাই। ইয়াৰ সুফল বা কুফল বিচাৰৰ বাবে দ্ৰষ্টব্য, শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা, '৮-৪৫ৰ কথা', ***জংগম***, সদৌ অসম জংগম একাংক নাট প্ৰতিযোগিতা, ২০০৩ৰ স্মৃতিগ্ৰন্থ, পঃ ১-৪।

৬। ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ত কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰে আয়োজন কৰা বিদ্যালয় পৰ্যায়ৰ আধা ঘণ্টীয়া বিজ্ঞান নাট ইয়াৰ শেহতীয়া সংযোজন। ইয়াক ৮-৩০ সংকেতেৰে বুজাব পাৰি। সৰ্বাধিক শিল্পী সংখ্যা ৮, সময় পৰিসৰ ৩০ মিনিট। বিজ্ঞান-নাটক সম্পৰ্কীয় সবিশেষৰ বাবে দ্ৰষ্টব্য, শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা, 'অসমীয়া বিজ্ঞান-নাটক : কালি, আজি আৰু কাইলৈ ', ***শ্ৰদ্ধাঞ্জলি*** , ***বিজ্ঞান-নাটক***, ২০০০, পৃঃ ৩১-৪৯।

৭। একাংকিকাৰ প্ৰতিযোগিতা মঞ্চসমূহে যদি কেতিয়াবালৈ একাংকিকাৰ সলনি চুটি নাট বা নাটিকা প্ৰতিযোগিতা পাতিবলৈ লয়, তেতিয়া অৱশ্যে সৰ্বভাৰতীয় প্ৰথা অনুযায়ী ৪৫ মিনিটৰ সময়-সীমা ৬০ মিনিট হ'বগৈ। অসমত এনে ধৰণৰ সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ৰ প্ৰতিযোগিতা ব্যাপক আৰু সঘন হ'লেহে, এনে সম্ভাৱনাৰ কথা ভাবিব পাৰি। এই দিশত ইতিমধ্যে দুই-এক প্ৰতিযোগিতা-মঞ্চই পদক্ষেপ লোৱাটো পৰিলক্ষিত হ'ব ধৰিছে।

৮। অলপতে কটন কলেজ ছাত্ৰ একতা সভাই আয়োজন কৰা সদৌ অসম আন্তঃ মহাবিদ্যালয় একাংকিকা নাট প্ৰতিযোগিতা, ২০০৬-ৰ বঁটা বিতৰণী সভাত (১০ চেপ্টেম্বৰ, ২০০৬) এগৰাকী প্ৰবীণ অভিনেতা-বিচাৰকে নাটসমূহৰ পৰ্যালোচনা

প্ৰসংগত স্থান-কাল-পাত্ৰৰ ঐক্য ৰক্ষা নকৰা নাটবোৰক একাংকিকা হিচাপে ধৰিব নোৱাৰি বুলি জোৰ দি কৈছিল। তেওঁৰ মতে প্ৰতিযোগিতাত অংশ গ্ৰহণ কৰা মুঠ দুখন নাটকৰ কেইখনকো একাংকিকা বুলি ধৰা হোৱা নাই। তাৰ বাবেই এই নাটক কেইখনক পাবলগীয়া পুৰস্কাৰ বা স্বীকৃতি দিয়া হ'ল নে নাই, সেই কথা অৱশ্যে তেওঁ নক'লে। মন কৰিলো, প্ৰথম পুৰস্কাৰ পোৱা নাটখনে কৌশলেৰে পাত্ৰৰ ঐক্য ভাঙি আখৰাৰ আধাৰত নাট মঞ্চায়ন কৰিছে।

৯। শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা, "শিপা'ৰ সন্ধানত অসমীয়া নাটক', *দৈনিক জনসাধাৰণ*, ২৭ জুলাই ২০০৬।

১০। পাদটীকা ৯ চাওক। শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা, 'আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰা-প্ৰধাৰা : দুটি শেহতীয়া উদ্ভাৱনৰ বিশেষ উল্লিখনসহ', *প্ৰবন্ধ বৰ্ণালী* (সম্পা:) ২০০৩, গিৰিধৰ শৰ্মা স্মাৰক বক্তৃতা, আৰ্য্য বিদ্যাপীঠ কলেজৰ শিক্ষক গোটৰ দ্বাৰা আয়োজিত (২০/২/২০০২)-ৰ ছপা ৰূপ, পৃঃ ১০৩-১০৫।

১১। এইবোৰ মুখ্যতঃ অভিজাত দৰ্শকৰ বাবে। এনেবোৰ প্ৰযোজনা ছেগাচোৰোকাকৈ গুৱাহাটী মহানগৰীতে সীমিত হৈ আছে। অইন নগৰ-চহৰবোৰলৈ সম্প্ৰসাৰিত হোৱাৰ বাতৰি আমাৰ চকুত পৰা নাই।

১২। সাম্প্ৰদায়িক সংঘৰ্ষ বনাম সাম্প্ৰদায়িক সম্প্ৰীতি, অস্পৃশ্যতা, নিৰ্বাচনৰ ৰাজনীতিৰে জনজীৱনৰ বিপৰ্যয়, পৰম্পৰাগত পদ্ধতিৰে বান নিয়ন্ত্ৰণ আৰু পৰিবেশ সুৰক্ষা, অন্ধবিশ্বাস আৰু কুসংস্কাৰৰ বিৰুদ্ধে জেহাদ, উগ্ৰবাদ আৰু সমাজৰ ওপৰত তাৰ প্ৰভাৱ, গণতন্ত্ৰৰ অৱক্ষয়, গণস্বাস্থ্য, নাৰী-নিৰ্যাতন আৰু নাৰীমুক্তি, বিশ্বায়নৰ কুপ্ৰভাৱ আৰু তৃতীয় বিশ্বৰ দেশবোৰৰ অসহায় অৱস্থা, ধৰ্মীয় গোড়ামি আৰু ধৰ্মৰ নামত শোষণ, কৃষিভূমিৰ উপযুক্ত ব্যৱহাৰ, সেনা-সন্ত্ৰাস, উগ্ৰবাদৰ সন্ত্ৰাসকে আদি কৰি সমাজৰ বিভিন্ন সমস্যাৰাজিৰ ভিত্তিত এই ধাৰাত ভালেমান নাটক ৰচিত আৰু মঞ্চস্থ হৈ আহিছে। বিষয়বস্তুৰ এই বিচিত্ৰতাই এই ধাৰাৰ নাটকক এক নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰা দেখা গৈছে।

১৩। পাদটীকা ৪ আৰু ৫-ৰ প্ৰবন্ধ চাব পাৰে।

১৪। পাদটীকা ১০-ত উল্লিখিত প্ৰবন্ধ।

১৫। পাদটীকা ৯ চাওক। শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা, 'লোকনাট্য : প্ৰাসংগিকতা আৰু পৃষ্ঠপোষকতা', *দৈনিক জনসাধাৰণ*, ৮ আগষ্ট ২০০৬; 'আধুনিক সাংস্কৃতিক পটভূমিত লোকনাট্য শৈলী : প্ৰাসংগিকতা আৰু সংৰক্ষণ', *চয়নিকা*, স্মৃতিগ্ৰন্থ, নটসূৰ্য্য ফণী শৰ্মা সোঁৱৰণী নাট সমাৰোহ, ডিব্ৰুগড়, ২০০৬, পৃঃ ৩-৮।

১৬। শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা, 'কলাৰ মাধ্যমেৰে বিজ্ঞান, প্ৰত্যাহ্বানৰ মাজেৰে সংশয় আৰু সংকোচৰ পৰা সম্ভাৱনালৈ·······', *কলাৰ মাধ্যমেৰে বিজ্ঞান অভিযান*, ১৯৯২, পৃঃ ১-১৯।

১৭। পাদটীকা ৬-ৰ প্ৰবন্ধ।

১৮। তেনে লোক আমাৰ মাজত নোহোৱা নহয়; কিন্তু সীমিত। তেনে এক ব্যক্তিৰ স্বীকাৰোক্তিলৈ মন কৰক : বিগত ডেৰকুৰি বছৰৰো ওপৰ কাল প্ৰায় নিয়মীয়াকৈ ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰৰ নাটক আৰু নৃত্য-নাটিকাৰ প্ৰদৰ্শন চোৱাৰ সৌভাগ্য আমাৰ হৈছে। এনেবোৰ কথা-কাণ্ড দেখি-শুনি দীঘদিন ধৰি প্ৰাণ ভৰি ভাল পোৱা মাধ্যমটোৰ প্ৰতি লাহে লাহে আমাৰ মোহভংগ হ'ব ধৰিছে। — অতুল মজুমদাৰ, 'ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ কোন পথে : ব্যক্তিগত অনুভৱ', ৰংগমঞ্চ, ২০০৬, অসম নাট্য সন্মিলনৰ স্মৃতিগ্ৰন্থ, পৃঃ ৯৬-৯৮।

১৯। এই লিখকে বিজ্ঞান-নাটৰ ক্ষেত্ৰত এই প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ কৰাৰ বাবে আজি প্ৰায় এক ডেৰ দশক আগৰে পৰাই মহাবিদ্যালয় আৰু অনুষ্ঠান-প্ৰতিষ্ঠানক এই প্ৰস্তাৱ আগবঢ়াই আহিছে। ফল পিছে একো হোৱা নাই।

000000

সমসাময়িক নাট্যচিন্তা আৰু অসমত ইয়াৰ স্বৰূপ

ড° ভাস্কৰজ্যোতি বৰা

নাটক জীৱনৰ বহু বিচিত্ৰ ৰূপৰ এক শক্তিশালী দৰ্পণ। ইমান নিবিড়ভাৱে জীৱনৰ প্ৰত্যক্ষ ৰূপ ক'তো লাভ কৰা নাযায়। কিন্তু মনত ৰাখিব লগা কথা এই যে, নাটক হ'ল মিশ্ৰ চাৰুকলা বা কম্পজিট আৰ্ট। নাট্যগ্ৰন্থ কেৱল পাঠ্য নহয়, অভিনয় ইয়াৰ প্ৰধান দিশ। অভিনয়ৰ সাফল্য নিৰ্ভৰ কৰে নাট্যকাৰ, অভিনেতা, প্ৰযোজক, পৰিচালক আৰু দৰ্শকৰ আন্তৰিক সহযোগিতাৰ ওপৰত। আধুনিক বিশ্বৰ নাট্য আন্দোলনত পৰিচালকৰ ভূমিকা যথেষ্ট গুৰুত্বপূৰ্ণ, কিয়নো পৰিচালনাৰ দ্বাৰাই নাট্যসাহিত্য, অভিনয়, আংগিক, পোহৰ, সংগীত আৰু দৃশ্যসজ্জাৰ সমন্বয় ঘটাই নাটকক ঐক্যবদ্ধ শিল্প ৰূপে গঢ় দিয়া যায়।

মিশ্ৰিত চাৰুকলা হিচাপে নাটকৰ এক প্ৰয়োজনীয় আনুষংগিক উপাদান হ'ল আংগিক। অৱশ্যে আংগিকে নাটকৰ কিমানখিনি উৎকৰ্ষ সাধন কৰিছে বা কৰিব সেয়া নিৰ্ভৰ কৰে আংগিকৰ কলাসন্মত আৰু সংযমী প্ৰয়োগৰ ওপৰত। বৰ্তমান সময়ত আধুনিক ভাৰতীয় নাট্য আন্দোলন আৰু অপেছাদাৰী নাট্যদলসমূহৰ সন্মুখত থকা গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰশ্নসমূহ হ'ল — নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ নিৰ্বাচন কেনেকুৱা বা কি হ'ব লাগে, নাট্য সাহিত্যই নে পৰিচালকৰ প্ৰয়োগিক দক্ষতাই নাটকৰ ক্ষেত্ৰত অধিক গুৰুত্ব পোৱা উচিত, নাটকত পৰম্পৰা আৰু লোকায়তৰ ব্যৱহাৰৰ সুবিধা-সম্ভাৱনা-প্ৰতিকূলতা কিমান আৰু কেনে ধৰণৰ, মঞ্চ কৌশলক কিমান দূৰলৈ আধিপত্য বিস্তাৰ কৰিবলৈ দিব লাগে বা আংগিকক প্ৰাধান্য দিলে নাটক ক্ষতিগ্ৰস্থ হয় নে কি ইত্যাদি ইত্যাদি। এইবোৰ প্ৰশ্নৰ সমিধানৰ মাজেৰেই বিভিন্ন পৰিবেশ-পৰিস্থিতিত বিভিন্ন ব্যক্তি আৰু নাট্য সংস্থাই অন্বেষণ কৰিবলৈ ধৰিছে নাট্য আন্দোলনৰ গতি, দিশ আৰু স্বৰূপ। নাট্য আন্দোলনত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আৰু বিতৰ্কৰ অন্ত নাই আৰু সমাজৰ পৰিৱৰ্তনৰ ধাৰাৰ সৈতে ই সমানে গতিশীল। সভ্যতাৰ প্ৰথম প্ৰভাতেতে গ্ৰীছ আৰু ভাৰতবৰ্ষত মানুহৰ মনোৰঞ্জনৰ বাবে নাটকৰ জন্ম হৈছিল যদিও সেই কথা যিমান গুৰুত্বপূৰ্ণ, তাতকৈ অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ হাজাৰ-হাজাৰ বছৰ ধৰি চলা তাৰ অপ্ৰতিহত জয়যাত্ৰা।

নাটক প্ৰধানতঃ কথাৰ ঝংকাৰ, কথাচাতুৰ্যৰে ভৰপূৰ। প্ৰাচীন নাটকবোৰ

একো একোটা দীঘল কবিতা, কোমল-অমৃতময় সৃষ্টি। প্ৰাচীন মহাকবিসকলৰ নাটক চাই মনৰ ভিতৰতে আংগিক সৃষ্টি কৰি দৰ্শক তৃপ্ত হৈছিল। তেওঁলোকৰ নাটকত আছিল কথাৰ যাদু, কাব্যৰ ছন্দ যি সকলো অপূৰ্ণতাক পূৰাই ৰাখিছিল। কিন্তু এতিয়া কালিদাস, শূদ্ৰক, ৰবীন্দ্ৰনাথ, ছেক্সপীয়েৰৰ দৰে মহাশক্তিশালী যুগস্ৰষ্টা স্বভাৱ কবিও নাই আৰু তেনে সৃষ্টিও অতি বিৰল। আধুনিক বিশ্বনাট্য আন্দোলনৰ বিৱৰ্তনৰ পথত যিসকল তাত্ত্বিক গুৰু আৰু নাট্যকৰ্মীৰ আশাওধীয়া প্ৰচেষ্টাই এই আন্দোলনক সজীৱ কৰি ৰাখিছে সেইসকলৰ ভিতৰত অন্যতম বাৰ্ণাড শ্ব, ইবছেন, ব্ৰেখ্ট, ঠ'লেৰ', অ'নিল আদিয়েও এই কথা স্বীকাৰ কৰি থৈ গৈছে যে, পৰিচালকৰ ভূমিকা আৰু আংগিক, নাটকৰ অনবদ্য উপাদান। থিয়েটাৰৰ পৰিচালকীয় ৰীতি আৰু আংগিক নানা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ফল। প্ৰতিখন দেশত, প্ৰতিটো যুগত থিয়েটাৰৰ বিৱৰ্তনৰ লগে-লগে এনে ধৰণৰ বহু ৰীতি-নীতিৰ কলাই গঢ় লৈ উঠিছে। প্ৰচেনিয়াম মঞ্চত পট পৰিবৰ্তন বা দৃশ্যান্তৰ, দৃশ্যসজ্জা, পোহৰৰ মায়াজাল সৃষ্টি, উইংচৰ ব্যৱহাৰ, আবহ সংগীতৰ প্ৰচলন ক'ত, কেতিয়া, কেনেকৈ হ'ল তাক সঠিককৈ কোৱা টান যদিও জ্ঞাতে বা অজ্ঞাতে নাট্যকাৰে এইবোৰ গ্ৰহণ কৰিলে। এতিয়া নাটক কেৱল কথাৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰশীল নহয়, বিভিন্ন কলাৰ সমন্বয়ত ই এক মিশ্ৰিত চাৰুকলা, এক দৃশ্যকাব্য।

আধুনিক বিশ্বনাট্য আন্দোলনৰ লগতে ভাৰতীয় নৱ নাট্য আন্দোলনৰো অন্যতম বৈশিষ্ট্য হ'ল পৰিচালকৰ ক্ৰমবৰ্ধমান একনায়কত্ব আৰু সফল-সমৰ্থবান পৰিচালনাৰ দ্বাৰা নাটকৰ বিভিন্ন উপাদানক সুসমন্বিত আৰু একত্ৰিত কৰি নাটকক এক স্বকীয়, ঐক্যবদ্ধ শিল্প ৰূপে গঢ় দিয়া। সংলাপ, আংগিক, অভিনয়, পোহৰ, দৃশ্যসজ্জা, আবহ সংগীত ইত্যাদিৰ সমন্বয়ত পৰিচালকৰ নেতৃত্বত থিয়েটাৰৰ এক নিজস্ব ভাষা সৃষ্টিৰ বাবে আধুনিক বিশ্বনাট্য আন্দোলনৰ লগতে ভাৰতীয় নাট্য আন্দোলনো বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ তৎপৰতাৰে আগবাঢ়ি গৈছে।

বৰ্তমান সময়ত অসমৰ বিভিন্ন প্ৰান্ততে গাঁৱে-ভূঁয়ে, নগৰে-চহৰে বহু অপেছাদাৰী নাট্যগোষ্ঠীয়ে নিয়মীয়াকৈ আৰু কিছুসংখ্যকে ছেগা-চোৰোকাকৈ দেশী-বিদেশী, মৌলিক বিভিন্ন ধৰণৰ নাটকৰ প্ৰযোজনা বা মঞ্চাভিনয় কৰি আছে। সময়ে-সময়ে একাংক বা মৌলিক নাটকৰ বিভিন্ন প্ৰতিযোগিতা আদিও অনুষ্ঠিত হৈ আছে আৰু এইবোৰৰ দ্বাৰা বহু নতুন প্ৰতিভাই শ্ৰেষ্ঠ অভিনেতা, শ্ৰেষ্ঠা অভিনেত্ৰী বা শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালকৰ ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। মাজে-মাজে বিদ্যালয়-মহাবিদ্যালয় বা আঞ্চলিক পৰ্যায়ত কৰ্মশালা-প্ৰশিক্ষণ আদিও অনুষ্ঠিত হৈছে। আনহাতে অসমৰ

পেছাদাৰী বা বাণিজ্যিক নাট্য আন্দোলনৰ একমাত্ৰ ধ্বজাবাহক ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰসমূহেও বছৰৰ পাছত বছৰ নতুন মঞ্চকলা-কৌশল আৰু আংগিকৰ সহায়ত দৰ্শকৰ মনত আনন্দৰ জোৱাৰ তুলি নিজৰ জয়যাত্ৰা অব্যাহত ৰাখিছে। ভ্ৰাম্যমাণ নাটকৰ বিষয়বস্তুলৈ বিদেশী যুগজয়ী চলচ্চিত্ৰৰ কাহিনীবো আগমন ঘটিছে। বাস্তৱত বিভ্ৰম কৰিবৰ বাবে প্ৰয়োগ কৰা আংগিকৰ আধিক্যই ভ্ৰাম্যমাণৰ নাটকৰ নাটকীয় গুণ-মান নষ্ট কৰিছে বুলিও অভিযোগ উঠিছে। নাটকত কৃত্ৰিম বৰষুণ সৃষ্টি, জাহাজ দুৰ্ঘটনা, বিমান দুৰ্ঘটনা, দপ-দপকৈ জুই জ্বলোৱা ইত্যাদি দৃশ্যবো অৱতাৰণা কৰা হৈছে। বিভিন্ন সময়ত অনুষ্ঠিত নাট সম্বন্ধীয় আলোচনা চক্ৰ বা মেজমেল ইত্যাদিত এইবোৰ কৰা উচিত নে অনুচিত তাকে লৈ ভাষাবিদ, দাৰ্শনিক, নাট্যকাৰ, পৰিচালক, চিন্তাবিদসকলে অন্তহীনভাৱে তৰ্ক-বিতৰ্ক কৰিছে। বিভিন্ন লেখাত এচামে কৈছে যে, এনে ধৰণৰ কলা-কৌশল ভয়ানক, কিয়নো এনে আংগিকে বিপদজনক আকাৰ ধাৰণ কৰি নাটকৰ স্বকীয়তাক নিঃশেষ কৰি পেলাব। এচামে কৈছে, – নহয়, এয়া সংকীৰ্ণ মনৰ এচাম লোকৰ স্থূল ধাৰণা। আংগিকে কেতিয়াও নাটকক বিপৰ্যস্ত কৰা নাই। এটম বোমাৰ ধ্বংসলীলাৰ বাবে যিদৰে বিজ্ঞান দায়ী নহয়, ঠিক সেইদৰে নাটকৰ স্বকীয়তা ক্ষুণ্ণ কৰাৰ বিষয়তো আংগিক দায়ী নহয়। নাটকত পৰিচালকৰ অসীম গুৰুত্ব আছে আৰু পৰিচালকীয় ট্ৰিট্‌মেন্টৰ অংশ হিচাপেই নাটকত মঞ্চ-কৌশল আৰু আংগিকৰ অভিনৱত্বৰ অতীৱ প্ৰয়োজন। এনে ধৰণৰ বিভিন্ন আলোচনা-বিলোচনা, তৰ্ক-বিতৰ্কৰ মাধ্যমত যোৱা দুটা বা তিনিটা দশকৰ বিৱৰ্তনৰ প্ৰক্ৰিয়াটোৰ পৰা এতিয়ালৈকে, মানে আজিলৈকে অসমৰ নাট্যচিন্তা, নাট্য-বিকাশ বা নাট্য আন্দোলনৰ ধাৰাটো যদি গভীৰভাৱে পৰ্যবেক্ষণ কৰা হয়, তেন্তে এটা কথা অন্ততঃ স্পষ্টকৈ লক্ষ্য কৰিব পাৰি যে, অসমত বৰ্তমান সময়ত অসমীয়া নাটকৰ এটা স্বকীয় ভাষা, স্বকীয় পৰিচালকীয়া ধাৰা বা স্বকীয় বক্তব্য কিম্বা স্বকীয় আংগিক বা কলা-কৌশল নাই। বিভিন্নজনে ব্যক্তিগত আৰু সমূহীয়া পৰ্যায়ত কেতিয়াবা সংগঠিত নাইবা কেতিয়াবা বিক্ষিপ্ত ৰূপত কিবা এটা কৰি আছে। 'একো নকৰাতকৈ কিবা এটা কৰা ভাল' জাতীয় ধাৰণাৰে, বিভিন্ন প্ৰতিকূলতাৰ মাজেৰে অসমত নাটকৰ বিকাশৰ বাবে (বহু সময়ত সোঁতৰ বিপৰীতে গৈও) যিসকল লোকে অহোপুৰুষাৰ্থ কৰি আছে, সেই লোকসকল নিঃসন্দেহে প্ৰশংসা আৰু ধন্যবাদৰ পাত্ৰ। কিন্তু অসমৰ নাটকৰ সৰ্বাংগীণ বিকাশৰ বাবে এনে ধৰণৰ চালুকীয়া প্ৰচেষ্টাই জানো একমাত্ৰ সদুত্তৰ ? নিশ্চিতভাৱে নহয়, আৰু এনে এটা অৱস্থাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত্তে আধুনিক ব্যৱসায় ব্যৱস্থাপনা, তথ্য-প্ৰযুক্তিৰ ব্যৱস্থাপনা আদি পেছাদাৰী বিষয়ৰ আলমত বা

মাধ্যমত অসমৰ নাটকৰ বিকাশৰ বাবে সুযোগ-সম্ভাৱনা, শক্তি-সামৰ্থ্য, দুৰ্বলতা-প্ৰতিকূলতাৰ সূত্ৰেৰে এই বিষয়টোৰ এক নৱ-বিশ্লেষণ কিম্বা নৱমূল্যায়ন অতিশয় প্ৰয়োজনীয়। বৰ্তমানৰ ব্যৱসায় ব্যৱস্থাপনাৰ পাঠ্যক্ৰমত যি SWOT (strength weakness, opportunity and threat analysis) বুলি জনাজাত আৰু যি দীৰ্ঘম্যাদী নীতি ব্যৱসায়ী বা উদ্যোগ গোষ্ঠীসমূহে নিজৰ উন্নতি আৰু প্ৰসাৰৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰি সফল হৈছে সেই নীতি বা সেই নীতি-উদ্ভূত পন্থাৰ আধাৰত বিশ্লেষণ কৰিলে অসমৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত নিম্নলিখিত বিষয়সমূহ তালিকাভুক্ত কৰিব পাৰি।

(ক) অসমৰ নাটকৰ শক্তিশালী দিশসমূহ

১। অসমত অলেখ লোকনাট্য, নৃত্য-গীতৰ পৰম্পৰা আৰু ঐতিহ্যময় নাট্য উপাদান আছে।

২। অসমত এক স্বকীয় নাট্যশৈলী, নাট্য আংগিক আৰু নাট্যৰীতি গঢ়ি তুলিব পৰাকৈ ছশ বছৰৰ আগেয়ে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে সৃষ্টি কৰি থৈ যোৱা মহাকাব্যিক বৰ্ণনাত্মক অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ দৰে পৰম্পৰাগত নাট্যকৌশল আছে।

৩। অসমৰ মাটি-পানী, বায়ু, আকাশ-বতাহত অলেখ সুৰ আৰু গীত আছে, যাৰ আধাৰত অসমত অপেৰাধৰ্মী সাংগীতিক লোকনাট্যৰ পূৰ্ণ বিকাশ ঘটিব পাৰে। অসমৰ সাহিত্যতো নাটকলৈ ৰূপান্তৰ হ'ব পৰা অলেখ উপাদান আছে।

৪। অসমত নাটক কৰি ভাল পোৱা হাজাৰ-বিজাৰ সংগঠিত আৰু অসংগঠিত অভিনেতা-অভিনেত্ৰী আৰু নাট্যকৰ্মী আছে।

৫। অসমত নাটক চাই ভাল পোৱা অগণন দৰ্শক আৰু নাট্যপ্ৰেমী আছে। বছৰৰ পাছত বছৰ ৰাইজৰ আশিস আৰু সহায়-সহযোগত চলি থকা ভ্ৰাম্যমাণ নাট্যদলবোৰৰ উদাহৰণ এই ক্ষেত্ৰত আগবঢ়াব পাৰি।

(খ) দুৰ্বলতা

১। অসমৰ নাটকৰ এক প্ৰধান দুৰ্বলতা হ'ল – অসমৰ কোনোখন জিলাতেই সৰ্বসুবিধা উপলব্ধ বিজ্ঞানসন্মত এটা প্ৰেক্ষাগৃহ বা নাট্যমঞ্চ নাই। ৰবীন্দ্ৰ ভৱন, কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰ, শিৱসাগৰ নাট্যমন্দিৰ বা বাণ ৰংগমঞ্চ আছে যদিও এইবোৰ কলকতা-দিল্লীৰ শতাব্দী, মিনাৰ্ভা বা অভিমঞ্চৰ দৰে নহয়।

২। অসমত নাট্য সাহিত্য বুলি সাহিত্যৰ সুকীয়া শাখা বা বিভাগ এটা জনপ্ৰিয়ভাৱে গঢ় লৈ উঠা নাই।

৩। অসমত নাটক কৰাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় অৱগাঁথনি সৃষ্টি কৰিবলৈ বা

প্ৰযোজনাৰ খৰচ বহন কৰিবলৈ প্ৰয়োজনীয় স্পনছৰ নাই, পুঁজিৰ অভাৱ, বিত্তীয় নাটনি ইত্যাদি।

৪। অসমৰ নাট্যপ্ৰেমী ৰাইজে অপেছাদাৰী মঞ্চৰ নাটক পইচা দি চাবলৈ বেয়া পায়।

৫। অসমত নাটকৰ প্ৰযুক্তি আৰু কাৰিকৰী কৌশলৰ বিকাশ এতিয়াও আশানুৰূপভাৱে হোৱা নাই।

(গ) সুযোগ-সম্ভাৱনা

অসমত নাটকৰ বিকাশৰ বাবে অজস্ৰ সুযোগ-সম্ভাৱনা আছে। প্ৰথমটো সম্ভাৱনা হ'ল, অসমৰ নাট্য সাহিত্যৰ ভেটি সুদৃঢ় আৰু ইতিহাস প্ৰাচীন। দ্বিতীয়টো সম্ভাৱনা হ'ল, ইয়াৰ মাটিত থকা অজস্ৰ নাট্য পৰম্পৰা, ৰীতি-নীতি, সাংগীতিক আৰু লোক-কলাৰ পৰম্পৰা। তৃতীয়টো সম্ভাৱনা বা সুযোগ সৃষ্টি হ'ব পাৰে, এক বহুলভিত্তিক গৱেষণাৰ দ্বাৰা বিজ্ঞানসন্মত আৰু প্ৰণালীবদ্ধভাৱে অসমত নিয়মিতভাৱে পৰম্পৰাগত লোকনাট্য আৰু আধুনিক নাট্য-চৰ্চাৰ দ্বাৰা আৰু এইবোৰৰ পৌনঃপুনিক চৰ্চা, পৰিৱেশন আৰু সংৰক্ষণৰ দ্বাৰা আৰু চতুৰ্থতে, এই সকলোবোৰ ক্ষেত্ৰতে নাট্যকৰ্মী ৰাইজ আৰু চৰকাৰৰ সদিচ্ছা আৰু নিষ্ঠাবান প্ৰয়াসেৰে অসমৰ নাটকক এক নতুন গতি প্ৰদানৰ দ্বাৰা।

(ঘ) প্ৰতিকূলতা

অসমৰ নাট্যক্ষেত্ৰখনত থকা প্ৰধান প্ৰতিকূলতা হ'ল প্ৰয়োজনীয় পুঁজিৰ সমস্যা, বিজ্ঞানসন্মত প্ৰেক্ষাগৃহৰ অভাৱ, নাট্যকৰ্মীসকলৰ মাজত সমন্বয়ৰ সমস্যা, ছপা নাটকৰ অভাৱ, চৰকাৰী সাহায্যৰ অভাৱ, অসমৰ মহাবিদ্যালয়-বিশ্ববিদ্যালয়সমূহত নাটকৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট পাঠ্যক্ৰম অন্তৰ্ভুক্ত নোহোৱা আৰু শেহতীয়াভাৱে ইলেক্ট্ৰনিক প্ৰচাৰ মাধ্যম বা চিনেমাই নাটকৰ প্ৰতি সৃষ্টি কৰা ভাবুকি ইত্যাদি।

অসমৰ নাট্যক্ষেত্ৰখনত অন্যান্য বহু সুযোগ, সম্ভাৱনা, সামৰ্থ্য প্ৰতিকূলতা বিক্ষিপ্ত ৰূপত থাকিব পাৰে, কিন্তু মোটামুটিভাৱে উপযুক্ত বিষয় আৰু উপাদানসমূহেই 'অসমৰ নাটক' বুলি ক'লে মনলৈ আহে। উপাদানসমূহ কিছু বিশ্লেষণাত্মক দৃষ্টিভংগীৰে চালে এই কথা ধৰিব পাৰি যে, প্ৰতিকূলতা বা দুৰ্বলতাতকৈ অসমৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰত সুযোগ-সম্ভাৱনা কিম্বা শক্তি সামৰ্থ্য বেছি।

এই সকলোবোৰৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত আৰু এই কথা স্পষ্টকৈ ক'ব পাৰি যে, অসম গাঁৱে-ভুঁয়ে, চহৰে-নগৰে, চুকে-কোণে কেতিয়াবা সংগঠিত বা কেতিয়াবা বিক্ষিপ্ত

ৰূপত ভাল-বেয়া, সৰু-ডাঙৰ, পেছাদাৰী-অপেছাদাৰী বিভিন্ন নাটক বিভিন্ন উপলক্ষ্যত বছৰৰ ৩৬৫ দিনেই অভিনীত হৈ আছে বা থাকে। নাট প্ৰযোজনা, নাট মঞ্চস্থ কৰা, নাট উপস্থাপনাৰ এনে অলেখ বাতৰি কাকতে-পত্ৰই প্ৰকাশ পাই থাকে।

অসমতো নাটক মঞ্চস্থ হয় আৰু বহু ঠাইত বিভিন্ন প্ৰতিকূলতাৰ মাজতো নিষ্ঠা আৰু আন্তৰিকতাৰে নিয়মীয়াকৈয়ে হয়। মাথো ধাৰাবাহিকতা আৰু সবল সংগঠনৰ অভাৱত নাটকৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় অৱগাঁথনিৰ নিৰ্মাণ সম্পূৰ্ণ হৈ নুঠেগে। ঢকুৱাখনাৰ দৰে বানপীড়িত অঞ্চলত 'নক্ষত্ৰ' সাংস্কৃতিক গোষ্ঠীয়ে ৰফিকুল হোছেইনৰ পৰিচালনাৰে মঞ্চস্থ কৰে প্ৰয়াত ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ ***জংঘল*** নামৰ নাটকখন। উত্তৰ লক্ষীমপুৰত সাহিত্য সভাৰ অধিবেশনৰ অংশ হিচাপে অনুষ্ঠিত হয় 'আধুনিক নাট্য আন্দোলনৰ পটভূমিত অসমীয়া নাটক আৰু ৰংগমঞ্চ' শীৰ্ষক আলোচনা-চক্ৰৰ লগতে আলি হাইদৰ ৰচিত-পৰিচালিত নাটক *নৈশকুঞ্জ*, খোৱাঙৰ 'ইত্যাদি' সাংস্কৃতিক গোষ্ঠীয়ে নিবেদন কৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ***ৰূপালীম***। টীয়কত সদৌ অসম ভিত্তিত অনুষ্ঠিত হয় অংকীয়া নাট-ভাওনা প্ৰতিযোগিতা, নলবাৰীত 'অসম ৰংগমঞ্চ'ই নিবেদন কৰে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ ***খনিকৰ*** আৰু কৰুণা ডেকাৰ নাটক ***জোনাৰ***, দেৰগাঁৱৰ শান্তি মন্দিৰত সফলতাৰে মঞ্চস্থ হয় পৰশমণি ঠাকুৰৰ নাটক ***কক্ষচ্যুত নক্ষত্ৰ*** কিম্বা টীয়কত নাট্য বিদ্যালয়ৰ শিশু নাট ***মিলিজুলি থাকো আহাঁ***, ডিব্ৰুগড়ত 'চয়নিকা' নামৰ সংস্থাটোৱে পৰিবেশন কৰে ***প্ৰেতাত্মাৰ বিচাৰ***, মঙলদৈৰ বৰদৌলগুৰি 'য়ুথ ক্লাব'-এ পৰিবেশন কৰে মনোজ মিত্ৰৰ বহুচৰ্চিত নাটক ***বাঞ্চাৰামৰ বাগান***, জামুগুৰিহাটৰ 'আখৰা'ই অন্যান্য বিভিন্ন নাটকৰ লগতে মঞ্চস্থ কৰে ***ঈশ্বৰ আৰু এজন চোৰ***, উত্তৰ লক্ষীমপুৰত 'নাবিক'-এ নাট কৰ্মশালা, আলোচনা-চক্ৰ ইত্যাদিৰ লগতে মঞ্চস্থ কৰে মলিয়েৰৰ বিশ্ববিখ্যাত কমেডিৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ ***বুৰ্জোৱা জেণ্টলমেন*** আৰু মঙলদৈত 'জিপছি গিল্ড' আদিয়ে নানানটা সফল পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ পাছত সফলতাৰে মঞ্চস্থ কৰে 'গল্পনাট'ৰ অভিনৱ শৈলীৰে এক অনন্য নাট্যানুষ্ঠান।

উপৰোক্ত বাতৰিবোৰ ***প্ৰান্তিক***লৈ নিয়মীয়াকৈ আহি থাকে। সেই কচিসমূহৰ পৰা এটা কথা স্পষ্টকৈ প্ৰমাণ হয় যে, অসমৰ চুকে-কোণে বিভিন্ন নাট্যানুষ্ঠানে দেশী-বিদেশী বিভিন্ন নাটকৰ প্ৰযোজনা কৰি আছে আৰু আশাগুধীয়াকৈ নাটকৰ বিকাশৰ প্ৰক্ৰিয়াত আত্মোৎসৰ্গ কৰিছে।

অসম চৰকাৰৰ সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়ে বছৰটোৰ বিভিন্ন সময়ত ৰাষ্ট্ৰীয় নাট বিদ্যালয়ৰ ৰেপাৰ্টৰি গ্ৰুপ আৰু সংগীত নাটক অকাডেমিৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ আয়োজন কৰি অসমৰ নাট্যপ্ৰেমী ৰাইজ আৰু নাট্যকৰ্মীক সমসাময়িক নাট্যচিন্তাৰ সৈতে পৰিচয়

কৰাই দিয়াত আগভাগ লৈছে। এয়াও আশাব্যঞ্জক কথা। কটন মহাবিদ্যালয় আৰু গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে নিজে ৰচনা আৰু পৰিচালনা কৰি বাটৰ নাটেৰে গুৱাহাটীৰ বিভিন্ন স্থানত নাট সম্বন্ধে, সামাজিক অৱক্ষয় সম্বন্ধে সচেতনতা অনাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। এয়াও নিশ্চিতভাৱেই সুখৰ বতৰা।

গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ইংৰাজী বিভাগৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰী আৰু অধ্যাপক-অধ্যাপিকাসকলে ২০০৩ চনত 'ড্ৰামা ছ্ছাইটি' নামৰ এটা সংস্থা গঠন কৰি বিশ্ববিদ্যালয়ৰ নাট্যচিন্তাক আগুৱাই নিয়াৰ বাবে এক পদক্ষেপ গ্ৰহণ কৰিছে। তেওঁলোকে বৰ্তমানলৈকে কেইবাখনো নাট সম্বন্ধীয় আলোচনা চক্ৰ অনুষ্ঠিত কৰি, এই আলোচনাত অৰুণ শৰ্মা, কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য, ডাঃ সান্ত্বনা বৰদলৈ আদিৰ অংশ গ্ৰহণেৰে ইবচেঁনৰ *দ্য ৱাইল্ড ডাক*, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *কাপালীম* আৰু *লভিতা* নাটকৰ অংশবিশেষ অভিনয় কৰিছে আৰু অনুষ্ঠানৰ মাজেৰে নাটৰ চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ, পটভূমি বিশ্লেষণ ইত্যাদিও ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ উপযোগী হোৱাকৈ আগবঢ়াইছে। এনে প্ৰচেষ্টাও নিঃসন্দেহে প্ৰশংসাৰ যোগ্য। কিন্তু সামগ্ৰিকভাৱে অসমত অপেছাদাৰী নাটকৰ বিকাশৰ ধাৰা ইবোৰৰ পৰা অনুমান বা ধাৰণা কৰিব পাৰিনে ?

উপৰোক্ত আলোচনাৰ পৰা কেইটামান গুৰুত্বপূৰ্ণ সিদ্ধান্তলৈ আহিবলৈ প্ৰয়াস কৰিব পাৰি। এই আলোচনা কিম্বা অসমৰ নাট্যজগতৰ বিষয়ে পাঠকৰ নিজং মনত থকা ধাৰণাৰে কোনো পাঠকে স্পষ্টকৈ ক'ব পাৰিবনে অসমৰ নাটকৰ গতি কোন দিশে ? আমাৰ বোধেৰে এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ সিমান সহজতে একে আষাৰে দিব পৰা বিধৰ নহয়। অসমৰ সমাজ জীৱন, অসমৰ সংস্কৃতি, অসমৰ সংস্কৃতিলৈ পৰিৱৰ্তনৰ ধামখুমীয়াত যি সংকট আহিছে তাৰ পৰা অসমৰ নাটকো মুক্ত নহয়। কিন্তু অৰ্থনীতি বা সমাজ জীৱনৰ স্বৰূপৰ দৰে 'অসমৰ নাটক'ক ঘপকৈকে বেয়া বুলি কৈ দিব পৰাৰো এটা স্পষ্ট 'ট্ৰেণ্ড' বৰ্তমান সময়ত নাই। সুযোগ, সম্ভাৱনা, সামৰ্থ্য, দুৰ্বলতা, প্ৰতিকূলতাৰ সূত্ৰৰ আধাৰত মোটামুটিকৈ কিছু সিদ্ধান্তলৈ হয়তো (নিম্নলিখিত ধৰণে) আহিব পাৰি ঃ

১। পোলেণ্ডত গ্ৰেটস্কিয়ে কোৱাৰ দৰে বা জাৰ্মেনীত ব্ৰেখটে কোৱাৰ দৰে 'নাটক দুখীয়া হ'ব লাগে' জাতীয় ধাৰণাও নাটকৰ বাবে প্ৰযোজ্য বা প্ৰণিধানযোগ্য, অৱশ্যে যদিহে এই নাটক 'মানুহৰ বাবে কলা' আৰু 'জনগণৰ মংগল আৰু মনোৰঞ্জনৰ' বাবে উৎসৰ্গীকৃত হয়।

২। কি কৰি আছো মানে নাট নিৰ্বাচন বা বিষয়বস্তুৰ নিৰ্বাচন সময় সাপেক্ষে, যুক্তিসম্মত আৰু নাট্য বিকাশৰ বৃহত্তৰ স্বাৰ্থত হৈছে লে নাই তাৰ এটা

স্পষ্ট ধাৰণা বৰ্তমান সময়ত অতিশয় প্ৰয়োজন হৈ পৰিছে।

৩। ঐতিহ্য-পৰম্পৰাৰ পুনৰুদ্ধাৰৰ প্ৰচেষ্টাৰ লগতে এইবোৰৰ সংৰক্ষণ ব্যক্তিগত, দলগত আৰু সংঘ ইত্যাদি পৰ্যায়ত হোৱাৰ লগতে চৰকাৰী পৰ্যায়তো পদ্ধতিগতভাৱে হ'ব লাগিব।

৪। 'কি কৰি আছোঁ'ৰ লগতে বৰ্তমানৰ জটিলতা আৰু ভৱিষ্যতৰ সপোনক প্ৰতিফলিত কৰিব পৰাকৈ 'কি কৰা উচিত' ধাৰণাৰ আধাৰতে নাটক ৰচিত, পৰিচালিত আৰু অভিনীত হ'ব লাগিব।

৫। গ্ৰন্থ আকাৰত নাটক ছপা কৰি উলিয়াবলৈ নাট্যকৰ্মী, সংগঠন, প্ৰতিষ্ঠান, চৰকাৰ সকলোৱে আগভাগ ল'ব লাগিব আৰু এয়া হৈ নুঠালৈকে গল্প, উপন্যাস আৰু কাব্য-সাহিত্যৰ উপাদানৰ আধাৰত হ'লেও নাটকক সঞ্জীৱিত আৰু উত্তৰিত কৰি ৰাখিব লাগিব।

৬। অপেছাদাৰী নাট্যকৰ্মীৰ মাজত সমন্বয় সাধনৰ স্বাৰ্থে বিষয়-বাসনা আৰু আনুষ্ঠানিকতা কম হোৱাকৈ এখন উমৈহতীয়া আলোচনা মঞ্চ কিম্বা সম্পৰ্কৰক্ষী মঞ্চৰ সৃষ্টি হ'ব লাগিব, যাৰ জৰিয়তে চৰকাৰক বা সংশ্লিষ্ট সকলোকে মহানগৰ, চহৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি জিলা, মহকুমা আৰু তৃণমূল পৰ্যায়লৈকে নাটকৰ বাবে তাগিদা দিব পৰা যাব।

৭। অসমৰ বিশ্ববিদ্যালয় আৰু মহাবিদ্যালয়ৰ পাঠ্যক্ৰমত নাট্যসাহিত্য আৰু নাটকৰ প্ৰায়োগিক দিশৰ অন্তৰ্ভুক্তি, পূৰ্ণ পৰ্যায়ৰ নাট বিষয়ক পাঠ্যক্ৰম, নাট বিদ্যালয় আদিৰ দৰে প্ৰতিষ্ঠান গঢ়ি তোলাৰ বাবে নাট্যকৰ্মীয়ে চৰকাৰ আৰু প্ৰশাসনক যুক্তিৰে পতিয়ন নিয়াব লাগিব।

৮। ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰক অতি বাণিজ্যিক কৰি তোলা কাৰ্যক সমৰ্থন নকৰিলেও এই কথা অনস্বীকাৰ্য যে, অপেছাদাৰী নাট্যক্ষেত্ৰখনৰ তুলনাত ভ্ৰাম্যমাণ অধিক সংগঠিত, সমন্বিত আৰু সফল; তদুপৰি প্ৰযুক্তি, কলা-কৌশলৰ দিশৰ পৰাও স্বকীয় বিকাশেৰে সমুজ্জ্বল। অসমৰ বহু অভিনেতা, অভিনেত্ৰী, কলা-কুশলীক ভাত-কাপোৰৰ যোগান ধৰাৰ লগতে ভ্ৰাম্যমাণে বহুতো দৰ্শক আৰু প্ৰতিষ্ঠানৰো জন্ম দিছে। নতুন প্ৰজন্মৰ বহু অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ বাবেও ভ্ৰাম্যমাণৰ বহু প্ৰবীণ শিল্পীৰ ইমেজ এতিয়াও 'ৰোল মডেল বা আদৰ্শৰ আহি'। অপেছাদাৰী নাট্য আন্দোলন স্বভাৱসিদ্ধভাৱে বহুধা বিভক্ত বাবে ইয়াত পূৰামাত্ৰাই সেয়া সম্ভৱপৰ হৈ নুঠে। তথাপি সাফল্যৰ এই গোপন সূত্ৰৰ পৰা সামান্যতমো শিকিবলগীয়া নাইনে ? এনেবোৰ কথা অপেছাদাৰী নাট্যকৰ্মীয়ে, নাট্য সংগঠনে ভাবি চাব লাগিব।

৯। নাট প্ৰতিযোগিতা, কৰ্মশালা, নাট বিষয়ক আলোচনা আদি অনুষ্ঠিত কৰোঁতে পুৰস্কাৰ ইত্যাদিৰ লগতে একোখনকৈ নাটক বা নাট সমালোচনাৰ পুথি ছপা কৰি উলিওৱা আৰু এবাৰত এনে এটা অনুষ্ঠানত (বিভিন্ন বিষয় নাসাঙোৰাকৈ) এটা বিষয়ৰ পুংখানুপুংখ বহল আলোচনা-সমালোচনা কৰি সেই বিষয়টো সন্দৰ্ভত সমসাময়িক ৰাষ্ট্ৰীয় আৰু আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ৰ চৰ্চা কেনেকুৱা তাৰ এক খতিয়ান প্ৰস্তুত কৰি কৰ্মপন্থা নিৰ্ধাৰণ কৰিব পৰা যায়।

১০। বৰ্তমান সময়ত কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰৰ বিভিন্ন দপ্তৰ আৰু বিভাগে লোক-সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ সংৰক্ষণ, গৱেষণা, চৰ্চা আৰু পৰিবেশনৰ বাবে জলপানি, আৰ্থিক সাহায্য ইত্যাদি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰিছে। অসমৰো বহুতে এনে জলপানি লাভ কৰি নিষ্ঠাৰে গৱেষণাৰ কামত প্ৰবৃত্ত হৈছে। এনে গৱেষণাৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা সিদ্ধান্তসমূহ বাতৰি কাকত বা অন্যান্য প্ৰচাৰ মাধ্যমৰ জৰিয়তে প্ৰচাৰ কৰি এই বিষয়বোৰৰ সন্দৰ্ভত মত-বিনিময়ৰ দ্বাৰা একোটা সৰ্বসন্মত সিদ্ধান্তলৈ আহিবলৈ প্ৰয়াস কৰিলেও সমসাময়িক অসমৰ নাট্যচৰ্চাৰ চিন্তাৰ ক্ষেত্ৰত এটা স্পষ্ট দিক-নিৰ্দেশনা পাব পৰাৰ বাট মুকলি হ'ব।

নাট্যচিন্তা স্বদেশ-চিন্তাৰ অন্যতম বাহক। নাটক যৌথকলা আৰু ই এনে এক মাধ্যম য'ত বিভিন্ন কলা-কুশলীয়ে এক লক্ষ্য লৈ কাম কৰিব লাগে। নাট্যশিল্প জীৱনক যুকিয়াই চাব পৰা এক মহান শিল্প। নাটকৰ মাধ্যমেৰে আমি এটা জাতিক চিনি পাব পাৰোঁ, বুজি উঠিব পাৰো বিভিন্ন সাংস্কৃতিক উপকৰণক। তদুপৰি বৰ্তমান নাটক কেৱল মনোৰঞ্জনৰ আহিলা নহয়, নাটক জীৱনৰ পৰীক্ষাগাৰ তথা নব্য চিন্তাৰ বাহক। যুৱ সমাজ দেশৰ ধৰণী আৰু আমাৰ যুৱ সমাজ তথা নতুন প্ৰজন্মই এই কথা অনুধাৱন কৰিবই লাগিব। আমি আমাৰ ঐতিহ্য, পৰম্পৰা আৰু লোকায়তৰ মাজেৰে আত্মানুসন্ধানত ৰত হৈ নাট্যচিন্তাত অগ্ৰসৰ হ'ব লাগিব। আমাৰ ওচৰ-চুবুৰীয়া ৰাজ্য মণিপুৰে নিজৰ ঐতিহ্যক আধাৰ কৰি নব্য চিন্তাৰ খোৰাকেৰে বিশ্বত এটা নতুন নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰিছে। অসমৰ কাষৰীয়া পশ্চিমবংগৰ বিশ্ববিদ্যালয়সমূহত নাটকৰ প্ৰায়োগিক বিভাগ খোলাত তেওঁলোকৰ যুৱ সমাজৰ মাজত নাট্য-চিন্তাই প্ৰসাৰ লাভ কৰিছে। আমাৰ ইয়াত বহু যুৱক-যুৱতীৰ ইচ্ছা থকা সত্ত্বেও তেওঁলোকে কোনো ধৰণৰ সুবিধা পোৱা নাই। অসমৰ উচ্চ শিক্ষাৰ বিশ্ববিদ্যালয় কেইখনৰ মজিয়াৰ পৰাও ছাত্ৰ-শিক্ষকৰ সমন্বিত প্ৰচেষ্টায়ো অসমৰ নাট্যজগতলৈ বহু অৱদান আগবঢ়াব পাৰে। জ্যোতি শতবৰ্ষৰ অনুষ্ঠানসমূহ গল্প, কবিতা, গীত, নাট পৰিবেশন আৰু আৱক্ষ মূৰ্তিৰ উন্মোচনৰ লগতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আদৰ্শ অসমৰ

জনশক্তিৰ বাবে ৰূপান্তৰৰ শলিতা হ'বলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিষয়ে আৱশ্যকীয় প্ৰণালীবদ্ধ অধ্যয়ন, গৱেষণাও হ'ব পাৰে।

গাৰ্ছিয়া লোৰকাৰ আদৰ্শ স্পেইনৰ জনশক্তিৰ সুদৃঢ় আধাৰ হোৱাৰ দৰে, ৰবীন্দ্ৰনাথ-নজৰুল বংগৰ জনশক্তিৰ সুদৃঢ় আধাৰ হোৱাৰ দৰে যুগস্ৰষ্টা শঙ্কৰদেৱ, জ্যোতিপ্ৰসাদ, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ আদৰ্শও অসমৰ নৱ প্ৰজন্মৰ অপৰিসীম, অব্যৱহৃত আৰু বিপথে পৰিচালিত শক্তিৰ সুদৃঢ় আধাৰ, ৰূপান্তৰৰ বাটৰ পাথেয়। মাথোঁ ইয়াৰ বাবে প্ৰয়োজন পূৰণি প্ৰজন্মৰ কিছু অতিৰিক্ত দায়িত্ব পালনৰ, বৰ্তমানৰ নাট্যকৰ্মীসকলৰ সমন্বিত প্ৰচেষ্টাৰ আৰু চৰকাৰৰ সদিচ্ছাৰ।

* * *

অসমীয়া নাটকত জনজাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ

মৃণাল জ্যোতি গোস্বামী

'অসমীয়া নাটকত জনজাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ' শীৰ্ষক পৰ্যালোচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱাৰ আগতে আমি দুটিমান বিষয় সম্পৰ্কে চমুকৈ হ'লেও আলোচনা কৰি ল'ব লাগিব। বিষয় কেইটি হৈছে — জনজাতি বুলি ক'লে আমি কোনখিনি জাতিক বুজিম বা জনজাতি মানেনো কি আৰু 'অসমীয়া সমাজ আৰু সামাজিক সংযুতি'নো কি।

নৃতাত্ত্বিকসকলে জনজাতি সম্পৰ্কে সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰিছে এনেদৰে – যিসকলৰ এক পৰম্পৰাগত ধাৰাৰে নিৰূপিত বংশানুক্ৰমিক ঐতিহ্য, বসতিৰ এক ভৌগোলিক পৰিসীমা, নিজস্ব ভাষা বা দোৱান, খাদ্য, বাসগৃহ, পোছাক-পৰিচ্ছদ, [illegible]বিশ্বাস, উৎসৱ, নিজস্ব লোক-সংস্কৃতি, নিজস্ব ফৈদ বা গোত্ৰ, কৃষি কাৰ্যৰ স্বকীয়তা, যৌথ উৎপাদন আৰু বিতৰণ পদ্ধতি, নিজস্ব বিবাহ পদ্ধতি, নিজস্ব গ্ৰাম্য শাসন ব্যৱস্থা, সামাজিকভাৱে নিৰূপিত ভূমিস্বত্ব, ডেকাচাঙৰ জৰিয়তে যুৱ প্ৰশিক্ষণ ব্যৱস্থা, নিজস্ব সামাজিক বাধা-নিষেধ আৰু মৃতকৰ সংকাৰ পদ্ধতি আদিৰে স্বকীয় অস্তিত্ব আছে সেইসকলেই জনজাতি। ***ইম্পেৰিয়েল গেজেটিয়াৰৰ*** মতে, জনজাতি হ'ল কিছু সংখ্যক পৰিয়ালৰ সমষ্টি যাৰ আছে এটা সমষ্টিগত নাম, নিজস্ব ভাষা বা দোৱান, এক সুকীয়া ভৌগোলিক অৱস্থান আৰু কেৱল নিজৰ লোকৰ মাজত আবদ্ধ থকা বিবাহ-পদ্ধতি।

সাংস্কৃতিক অন্যোন্যক্ৰিয়াৰ বাবে এতিয়া জনজাতিসকলক অজনজাতিৰ পৰা পৃথক কৰি এক পানী নসৰকা সংস্কাৰে আবদ্ধ কৰিব পৰা নাযায়। লোকসংস্কৃতিবিদ ড° বিডাৰ্চৰ মতে প্ৰতিৰক্ষাৰ কাৰণেই একক গোটত সন্মিলিত হোৱা জনজাতিৰ বৈশিষ্ট্য বিশেষ কোনো জনজাতিৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য হ'লেও সংজ্ঞাৰ ক্ষেত্ৰত এই বৈশিষ্ট্যক সাধাৰণীকৰণ কৰিব পৰা নাযায়। জনজাতিৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কেও বিভিন্ন নৃতাত্ত্বিকে বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন মত দাঙি ধৰিছে। এইসকলৰ ভিতৰত বি. এছ. গুহই মত দিছিল যে — ভাৰতৰ জনজাতিবোৰৰ উপৰিপুৰুষ হ'ল নিগ্ৰো, প্ৰটি'অষ্ট্ৰেলয়ড আৰু মংগোলয়ড। এই মতটিয়েই গ্ৰহণযোগ্য। দক্ষিণ ভাৰতৰ কাদাৰ, ইৰোলা আৰু পেনিয়ানসকল নেগ্ৰিটো গোষ্ঠীৰ, মধ্য ভাৰতৰ জনজাতিসকল

প্ৰট'অষ্ট্ৰেলয়ত আৰু উত্তৰ আৰু উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ জনজাতিসকল মংগোলীয় গোষ্ঠীৰ।

অসমীয়া সমাজ জীৱন আৰু ইয়াৰ সামাজিক সংযুতিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ হ'লে আমি ইয়াৰ ঐতিহাসিক, ভৌগোলিক, নৃতাত্ত্বিক, ভাষাতাত্ত্বিক আদি বিভিন্ন দিশৰ ওপৰত আলোকপাত কৰাতো অতিকৈ প্ৰয়োজনীয়। বৰ্তমান অসম দেশ প্ৰাচীন প্ৰাগজ্যোতিষ, কামৰূপৰ অংশবিশেষ মাত্ৰ। একালত বৰ্তমানৰ অসম, অৰুণাচল, মেঘালয়, নগাভূমি, মিজোৰাম, মণিপুৰ, ত্ৰিপুৰা, কোচবিহাৰ আদিৰ সমষ্টিয়েই আছিল বৰ অসম। কালিকা পুৰাণ, যোগিনীতন্ত্ৰ, ৰামায়ণ, মহাভাৰত আদিত প্ৰাগজ্যোতিষ, কামৰূপ, সৌমাৰ, দিক্কৰ বাসিনী, দুৰ্জয়া আদি নামেৰে অসমৰ উল্লেখ পোৱা যায়। অতীজৰে পৰা কিৰাত, চীনা, অসুৰ আদি বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ লোকে ইয়াত বাস কৰি আহিছে। ভাষাতাত্ত্বিক আৰু প্ৰজাতীয় প্ৰমাণৰ ফালৰ পৰা ক'ব পাৰি যে, প্ৰাচীন কামৰূপত নেগ্ৰিট', অষ্ট্ৰ এচিয়াটিক, তিব্বতবৰ্মীয়, আৰ্য আদি নৃ-গোষ্ঠীৰ লোকে বসবাস কৰি আহিছে।

নৃ-তাত্ত্বিক দৃষ্টিভংগীৰে চাবলৈ হ'লে অসমৰ থলুৱা জনসমষ্টিৰ মূলটো অষ্ট্ৰেলীয়, মংগোলীয় আৰু ককেচীয় তেজৰ সংমিশ্ৰণত গঢ় লৈ উঠিছে। সেইদৰে অষ্ট্ৰিক, মংগোলীয় আৰু আৰ্য সংস্কৃতিৰ সন্মিলিত উপাদানেৰে অসমীয়া সংস্কৃতিৰো বৰভেটি বান্ধিছে। ভৌগোলিক অৱস্থান আৰু প্ৰয়োজনীয়তাই এনেকৈয়ে সমন্বয়ৰ বৰভেটি বান্ধিছে যে আজি তাৰ মূল উপাদানবোৰ বিশ্লেষণ কৰি উলিওৱা সহজসাধ্য হৈ থকা নাই। অসমৰ জনজাতি আৰু অজনজাতি উভয়ে সাংস্কৃতিক অনুৱৰ্তন (acculturation) বা সংস্কৃতি গ্ৰহণ, সংহতি আৰু সমাহাৰণ প্ৰক্ৰিয়াৰ সংযোগত একীভূত হৈ এনে এক বিৰল আৰু অনুপম সংস্কৃতিৰ সৌধ নিৰ্মাণ কৰিছে যাক সংমিশ্ৰিত অসমীয়া সংস্কৃতি আখ্যা দিব পাৰি। জাতিৰ মাজতো জনজাতীয় বৈশিষ্ট্য আৰু জনজাতিৰ মাজতো জাতিৰ বৈশিষ্ট্য অবিচ্ছিন্নভাৱে ৰক্ষিত হৈ থকাৰ অন্যতম কাৰণ পাৰম্পৰিক প্ৰভাৱ। গতিকে আমি ক'ব পাৰো যে, অসমীয়া সমাজ আৰু সামাজিক সংযুতিত জাতি আৰু জনজাতিৰ মাজত অন্যোন্যক্ৰিয়াৰ সুদূৰপ্ৰসাৰী প্ৰভাৱ স্পষ্ট। অসমৰ জনগোষ্ঠীসমূহৰ মাজত বিভিন্ন ৰীতি-নীতিৰ ভিন্নতা স্পষ্ট যদিও এটা বিষয়ত সকলো জনজাতিৰ মাজত মিল দেখা যায়। সেইটো হৈছে — তেওঁলোকৰ প্ৰকৃতিৰ সৈতে থকা অংগাংগী সম্বন্ধ। তেওঁলোক প্ৰকৃতিৰ সন্তান। আনহাতে প্ৰকৃতি আৰু মননৰ সু-সংমিশ্ৰণতে সামাজিক স্থিতি নিৰূপিত হয়।

সাহিত্য সমাজৰ দাপোণ। সাহিত্যৰ মাজেদিয়েই এটা জাতি বা জনজাতিৰ

সাংস্কৃতিক স্বৰূপ, সমসাময়িক সামাজিক অন্তঃগাঁথনি, পৰম্পৰা তথা জীৱন-চৰ্যা প্ৰতিফলিত হয়; লাগিলে সেয়া মৌখিক বা লিখিত সাহিত্য যিয়েই নহওক। নাটকো সাহিত্যৰ এটা অংগ যদিও ই দৃশ্য-শ্ৰাব্য কলা। সেয়ে নাটকো ইয়াৰ উৰ্ধ্বত হ'ব নোৱাৰে।

আমি অসমীয়া সমাজৰ সামাজিক সংযুতিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁতে দেখিছো যে ইয়াত অন্যোন্যক্ৰিয়া সম্পন্ন হৈছে জাতি-জনজাতিৰ মাজত। সেয়ে অসমীয়া সাহিত্যত জনজাতীয় প্ৰভাৱ বা জনজাতিসকলৰ জীৱনৰ চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হোৱাতো স্বাভাৱিক। ড° প্ৰমোদ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যদেৱে অসমীয়া মৌখিক আৰু লিখিত সাহিত্যত জনজাতীয় প্ৰভাৱ তিনিটা সুঁতিৰে পৰিছে বুলি মন্তব্য কৰিছে। সেই সুঁতিকেইটা হ'ল – (ক) মৌখিক সাহিত্যত জনজাতীয় বিষয়বস্তু, ঠাঁচ আৰু প্ৰকাশভংগীৰ ৰেঙণি, (খ) প্ৰাচীন সাহিত্যৰ অনুবাদ, বুৰঞ্জী ৰচনাত বিভিন্ন জনজাতীয় নৃপতিৰ পৃষ্ঠপোষকতা আৰু উৎসাহ দান আৰু (গ) নবীন-প্ৰবীণ বহু লেখক-লেখিকাই জনজাতীয় জীৱন, চৰিত্ৰ আৰু পৰিৱেশক কেন্দ্ৰ কৰি বা তেওঁলোকৰ সামাজিক জীৱন ফুটাই তুলি গল্প-উপন্যাস, নাটক-প্ৰবন্ধ আদি ৰচনা কৰিছে। তথাপি তেখেতে মন্তব্য কৰিছে যে, এই সুঁতিবোৰ বৰ ক্ষীণ আৰু বিচ্ছিন্ন।

শঙ্কৰদেৱৰ হাততেই অসমীয়া নাটকৰ জন্ম। আৰম্ভণী অৱস্থাৰ সকলো নাটকৰে বিষয়বস্তু আছিল ভগৱানৰ গুণানুকীৰ্তন। সেইবোৰ নাটকতো অসুৰ, ম্লেছ, কিৰাত, নিষাদ, শবৰ, পুলিন্দ, ভিল্ল, কোল্ল আদি শব্দেৰে জনজাতিসকলক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছিল বুলি বহু বিদ্যানে অভিমত প্ৰকাশ কৰে। তথাপিও এই বিষয়ে এতিয়াও বিৰ্তকৰ ওৰ পৰা নাই। সেইবাবে আমাৰ এই পৰ্যালোচনাত অসমীয়া আধুনিক নাটকসমূহকহে বিশ্লেষণৰ বিষয় হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হ'ব।

১৮২৬ খৃষ্টাব্দত ইয়াণ্ডাবু সন্ধিৰ অধীনত অসম ব্ৰিটিশৰ তলতীয়া হয়। তেওঁলোকৰ আগমনে অসমীয়া সমাজ জীৱনৰ আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটায়। পাশ্চাত্য জীৱনধাৰাৰ আগমনৰ লগে লগে অসমৰ নব্য শিক্ষিত নাগৰিক শ্ৰেণীয়ে সাহিত্য, কলা আদি দিশতো শাসক শ্ৰেণীৰ কলা-সাহিত্যৰ পৰা আদৰ্শ আৰু অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল। নাট্য অনুশীলনৰ ক্ষেত্ৰতো তেওঁলোকে প্ৰত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষ – দুয়োভাৱে শাসক শ্ৰেণীকেই অনুসৰণ কৰিছিল। পৰোক্ষ বুলি এই কাৰণেই কোৱা হৈছে যে, — সেই সময়ত উচ্চ শিক্ষাৰ থলি আছিল কলিকতা (ক'লকতা) আৰু বাংলা সাহিত্যৰ দ্বাৰাই প্ৰভাৱিত হৈছিল অত পঢ়ি থকা অসমীয়া ছাত্ৰসকল। বংগদেশ তথা কলিকতাখন ইংৰাজৰ সংস্পৰ্শলৈ অহা বাবে তাৰ পাশ্চাত্য ৰংগমঞ্চৰ আহিত

ৰংগশালা আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণ হৈছিল আৰু তেওঁলোকৰ আহিত বাংলা নাট ৰচিত আৰু অভিনীত হৈছিল। তাৰ অনুকৰণতে অসমতো ১৮৫৭ চনত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ হাতত ***ৰামনৱমী*** নামেৰে প্ৰথম অসমীয়া আধুনিক নাটকৰ উন্মেষ ঘটে। সেই সময়ৰ প্ৰধান অসমীয়া নাট্যকাৰ কেইজনমান হ'ল — হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ, ৰমাকান্ত চৌধুৰী, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা আদি। তেওঁলোকে লিখা নাটক কেইখনত পিছে আমি জনজাতীয় কোনো চৰিত্ৰ বা জনজাতীয় সমাজৰ চিত্ৰ দেখিবলৈ নাপাওঁ।

কলিকতাত পঢ়িবলৈ যোৱা কেইজনমান উদ্যমী ডেকাই ১৮৮৮ চনত প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে 'অসমীয়া ভাষা উন্নতি সাধিনী সভা' আৰু তেওঁলোকৰ মুখপত্ৰ হিচাপে ১৮৮৯ চনত প্ৰকাশ কৰিলে ***জোনাকী*** কাকত। ***জোনাকী*** কাকতে অসমীয়া সাহিত্যলৈ জোনাক কঢ়িয়াই আনি পাশ্চাত্যৰ আহিত অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ বিভিন্ন দিশ সমৃদ্ধ কৰিবলৈ সৰ্বতোমুখী চেষ্টা চলালে। ***জোনাকী***ৰ বুকুতেই অসমীয়া সাহিত্যৰো জন্মোৎসৱ। এই যুগতে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা, বেণুধৰ ৰাজখোৱা, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ হাতত অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰতিটো দিশেই ঠন ধৰি উঠিল।

১৯০০ খৃষ্টাব্দত পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই লিখি উলিয়ালে ***জয়মতী*** নাটকখন। এইখন প্ৰথম অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাটক। উল্লেখযোগ্য যে, এইখন নাটকতে আমি পোন প্ৰথমবাৰৰ বাবে দুটি জনজাতীয় চৰিত্ৰ আৰু জনজাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ ফুটাই তোলা দেখিবলৈ পাওঁ। নাটৰ কাহিনীভাগ গঢ় লৈ উঠিছে অসম বুৰঞ্জী প্ৰসিদ্ধ জয়মতী চৰিত্ৰটিক কেন্দ্ৰ কৰি। চুলিকফা বা ল'ৰা ৰজাই নিজৰ ৰাজসিংহাসন নিষ্কণ্টক কৰিবৰ কাৰণে লালুকসোলা বৰফুকনৰ সহায়ত ৰাজ্যৰ সকলো ৰাজকোঁৱৰক অংগক্ষত বা হত্যা কৰাইছিল। ৰাজকোঁৱৰ গদাপাণিক ৰক্ষা কৰিবৰ কাৰণে তেওঁৰ পত্নী জয়মতীয়ে তেওঁক মনে মনে নগা পাহাৰলৈ পঠাই দিয়ে আৰু নিজে অশেষ যন্ত্ৰণা ভোগ কৰি পতিৰ কোনো সংবাদ প্ৰকাশ নকৰাকৈ প্ৰাণ ত্যাগ কৰে।

পাঁচ অংকীয়া নাটকখনৰ প্ৰথম অংকত গদাপাণিক ধৰিবৰ বাবে ল'ৰা ৰজাই চেষ্টা কৰাত গদাপাণি ছদ্মবেশত পলায়ন কৰাৰ কথা বিবৃত হৈছে। ইয়াৰে তৃতীয় গৰ্ভাংকটিত আমি দেখিবলৈ পাওঁ গদাপাণি পলাই আহি নগা পৰ্বতত চিনু নামৰ নাগিনী এজনীৰ ঘৰত উপস্থিত হৈছেহি। গদাপাণিয়ে ৰজাৰ ভয়ত পলাই আহিছো বুলি তেওঁক জনায় আৰু জনায় যে ৰজাৰ মানুহে পালে তেওঁক কাটিব। সেই কথা শুনি চিনুৰ জী জিনুৱে ৰজাৰ মানুহ আহিলে তেওঁক জনাব বুলি কৈ

পলাই থকাৰ সুবিধা কৰি দিয়ে। চিনু আৰু জিনুৰ মাজেদি নগা গাভৰুৰ সৰলতা আৰু মাধুৰ্য ফুটি উঠিছে। কিন্তু বিজুলীৰ পোহৰৰ দৰে তাই ক্ষন্তেক পোহৰ কৰি অদৃশ্য হৈ যায় নাটকৰ দৃশ্যপটৰ পৰা। দৃশ্যটিৰ মাজেদি বৰ বিশেষভাৱে জনজাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হোৱা নাই যদিও তেওঁলোকৰ সৰলতাৰ উমান পাৰ্ব পাৰি। কৃষিজীৱী জীৱনৰ বিষয়ে গম পাব পাৰি চিনুৰ এটি সংলাপৰ জৰিয়তে। যথা –

“চিনু : ······ আমি হ’লে এতিয়া বুই দেখিব যাইছে।”

নাইবা ‘ধান বুকিবলৈ’ আদি শব্দৰ জৰিয়তে সেই কথাৰ উমান পাব পাৰি। তথাপিও এটা কথা উল্লেখ কৰিব লাগিব যে, এইখন নাটকত জনজাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ বৰ বিস্তৃত নহয়।

একেই বিষয়বস্তু লৈ সাহিত্যৰথী লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাদেৱেও ***জয়মতী কুঁৱৰী*** নামেৰে আন এখন নাটক লিখিছিল। এইখন নাটকত আমি কেইবাটিও জনজাতীয় চৰিত্ৰ দেখিবলৈ পাওঁ। কেইবাটিও দৃশ্যৰ পটভূমি হ’ল নগা পৰ্বত। সহজ-সৰল জনজাতীয় জীৱনৰ বিষয়ে নাট্যকাৰে গদাপাণিৰ মুখেদি কোৱাইছে –

“গদাপাণি : ইয়াত ভৈয়ামৰ পচা শোক নাই, দুখ নাই, হিংসা নাই,
খিয়াল নাই। সকলোৰে মন উধাও। প্ৰকৃতিৰ সন্তান নগা-
নাগিনীবোৰৰ সৰল মন আৰু সৰল ব্যৱহাৰ দেখিলে
প্ৰাণ জুৰাই যায়। মোৰ গৃহস্থ বুঢ়া গাম-গামনীৰ মোৰ
প্ৰতি কেনে সৰল ব্যৱহাৰ ! ············ পাপেৰে,
হিংসাৰে ভৰা ভৈয়ামলৈ আৰু নামি নেযাওঁ।”

(তৃতীয় অংক : দ্বিতীয় দৰ্শন)

আনকি এবাৰ গুপ্তঘাতকে গদাপাণিক কাঁড় মাৰি মাৰিবলৈ চেষ্টা কৰোঁতে সৰলা প্ৰকৃতিৰ জীয়াৰী ডালিমীয়ে সিহঁতক হত্যা কৰে। আনকি তাই কয় –

“ডালিমী : কেঁচা সোণ। তুমি ভয় নাখাবা। মই সিহঁতক ঠিক
কৰি দিলো।”

বাপেক-মাকৰ আগত এই কথাখিনি তাই নক’বলৈও কয়। কাৰণ বাপেক-মাকে তেনে কথা জানিলে তাই তেওঁৰ সৈতে প্ৰকৃতিৰ বুকুত উমলিব নোৱাৰিবহি। ডালিমী বেজবৰুৱাৰ মানস কন্যা। তাই প্ৰকৃতিৰ বুকুত উমলি-জামলি ভাল পায়। সেইবাবে তাইক বাপেকে কৈছে –

“মানামা গাম : তোৰ ওৰাতলো কি হোপা আছে অ’। দেকৰ মানে

কৰবাৰ পুলকন বৰাই আনিছু। বোলোঁ পুল কাই পেট
বৰাবি নেকি বান্দৰী।"

'ওৰা' শব্দটো আমি অসমীয়াত 'হোৰা' হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰোঁ। বিভিন্ন পাহাৰীয়া জাতিয়ে বয়বস্তু কঢ়িয়াবলৈ হোৰা ব্যৱহাৰ কৰে। আৰু ডালিমীৰ মুখৰ 'কেঁচা সোণ' শব্দটিয়ে তাইৰ অন্তৰত গদাপাণিৰ প্ৰতি থকা আন্তৰিকতাৰ কথা প্ৰকাশ কৰিছে। ডালিমীক গদাই স্নেহ কৰিছিল তাইৰ সৰলতাৰ কাৰণে। তাইৰ বাংঢালী মুকলি মনৰ মৰম সনা ব্যৱহাৰৰ কাৰণে। ডালিমীয়ে গদাক ভাল পাইছিল নিৰ্জনতাৰ সংগী বুলি, মানৱ জাতিৰ সুস্থ-সবল চানেকি বুলি আৰু তাইৰ ভালপোৱা আছিল বিশাল প্ৰকৃতিৰ অংগ স্বৰূপ।

এই আলোচনাত আগতেই উল্লেখ কৰিছো যে জনজাতিসকলৰ প্ৰকৃতিৰ সৈতে সম্বন্ধ অংগাংগী। এই কথাষাৰ তাৰেই পৰিচায়ক।

গদাপাণি নগা পৰ্বতৰ পৰা পুনৰ ভৈয়ামলৈ গুচি অহাৰ বাবে ডালিমী পাগলৰ দৰে হৈ পৰিল, ঘৰৰ পৰা তাই হেৰাই গ'ল। তাইৰ মৃত্যু সম্পৰ্কে কোৱা কথাত তাইক 'দেওভূত'ৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে। এইষাৰ কথাই জনজাতীয় সমাজত প্ৰচলিত এটি লোক-বিশ্বাসৰ কথা মনলৈ আনে। সেইটো হৈছে ডাইনী বা প্ৰেত বিশ্বাস। আজিও তেনে ধৰণৰ জন-বিশ্বাস জনজাতীয় সমাজত প্ৰচলিত।

জয়মতীৰ কাহিনী অৱলম্বন কৰি ইয়াৰ পাছতো কেইখনো নাটক প্ৰকাশ হৈছে। তাৰে ভিতৰত দণ্ডিনাথ কলিতাৰ *সতীৰ তেজ* অন্যতম। ঐতিহাসিক নাটত গোহাঞিবৰুৱাই জনজাতীয় চৰিত্ৰ সমাৱেশ কৰি যি এটা নতুন ৰীতি স্থাপন কৰি গৈছে, পৰৱৰ্তী প্ৰায়বোৰ এইশ্ৰেণীৰ নাটত তাৰ ছায়াৰূপ একোটি দেখিবলৈ পোৱা যায়। দণ্ডিনাথ কলিতাৰ নাটখনতো আমি জপলু, ৰেণু (জপলুৰ ভনীয়েক) আৰু ৰেণুৰ সখী জেনু নামৰ তিনিটা জনজাতীয় চৰিত্ৰ দেখিবলৈ পাওঁ। ৰেণুৰ চৰিত্ৰটিত তেওঁ আৰোপ কৰিছে উগ্ৰ সাহস, সৰলতা আৰু ত্যাগ-ধৰ্মৰ সৰগী আদৰ্শ। গদাৰ প্ৰাণ ৰক্ষাৰ হেতু তাই নিজৰ জীৱন তুচ্ছ কৰি প্ৰথমে 'বৈয়ামৰ মানু বৈয়ামৰ মানু' বুলি ঠাৰে চিয়াঁৰে পলাবলৈ ইংগিত দিয়ে। দৈৱক্ৰমে আক্ৰমণকাৰীৰ কাঁড় গদাৰ গাত নালাগি তাইৰ গাত লাগে আৰু বেচেৰীয়ে চিৰদিনলৈ চকু মুদিলে। ইয়াৰ জৰিয়তে আমি জনজাতীয় সমাজৰ সৰলতাৰ কথাৰে উমান পাব পাৰোঁ।

আলোচনা কৰা তিনিওখন নাটকতে আমি দেখিবলৈ পাইছো ইয়াত উল্লিখিত জনজাতিটো হৈছে নগা। এই ধৰণে নগা জনজাতিৰ উল্লেখ আৰু তিনিখন নাটকত আমি দেখিবলৈ পাওঁ। সেই কেইখন হৈছে – নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ *মুকলী কুঁৱৰী*,

কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্যৰ *নগা কোঁৱৰ* আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ *কাৰেঙৰ লিগিৰী*ত।

নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ *নুমলী কুঁৱৰী*ৰ বিষয়বস্তু হৈছে আহোম ৰাজত্বৰ মাজছোৱা। কাহিনীত বুৰঞ্জীৰ আঁচ এটি মাথোন আছে আৰু তাৰ ওপৰতে নাট্যকাৰে কল্পনাৰ সৌধ নিৰ্মাণ কৰিছে। নাটকখনত আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে আহোম আৰু কছাৰীৰ মাজত কেইবাখনো ৰণ হৈছে। সেই ৰণত আমি নগাসকলৰ এটা ফৈদে কছাৰীসকলক সহযোগ কৰাৰ কথা পাওঁ। যুদ্ধৰ সময়ত নগা ৰজাৰ মুখেদি তেওঁলোকৰ মাজত প্ৰচলিত হোৱা এটি প্ৰথাৰ কথা উল্লেখ পোৱা যায় । যথা –

> *"নগা ৰজা : বহুত দিন নিয়া নাই দেই। ভৈয়ামৰ মানুহৰ মূৰ।*
> *এইবাৰ আমাৰ হ'লে ভাল আছে। কপাল ভাল আছে।*
> *মূৰ পাম। বহুত মূৰ পাম। হেঃ হেঃ চাঙৰ মুখত আৰি*
> *থ'ম দেই। আহঃ আহঃ ...."*

এইষাৰি সংলাপৰ পৰা আমি তেওঁলোকৰ মাজত থকা 'মূৰ চিকাৰ প্ৰথা'ৰ কথা গম পাব পাৰো। ডব্লিউ. চি. স্মিথ নামৰ এজন সমাজতাত্ত্বিক খ্ৰীষ্টান পাদুৰীয়ে তিব্বত-বৰ্মী মানুহৰ মাজত কেতবোৰ উমৈহতীয়া লক্ষণ ধৰা পেলাইছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত এইটোও অন্যতম। এইখন নাটকত আৰু এটি কথাৰ উল্লেখ পাওঁ। সেইটো হৈছে – ভৈয়ামৰ মানুহক দেও মানুহ বুলি কোৱাত নগা ৰজাৰ যুদ্ধৰ পৰা পলায়ন। ইয়াৰ জৰিয়তে আমি তেওঁলোকৰ মাজত থকা 'যাদু লোক-বিশ্বাস'ৰ উমান পাওঁ।

নুমলী কুঁৱৰী নাটকখনত আন দুটি জনজাতিৰ কথা উল্লেখ আছে। সেই কেইটি হৈছে তিব্বত-বৰ্মী শাখাৰ মংগোলীয় ফৈদৰ কছাৰীসকল আৰু মণিপুৰীসকল। তথাপিও এটা কথা উল্লেখযোগ্য যে, নাটকখনত তেওঁলোকৰ কথা উল্লেখ আছে যদিও সমাজ জীৱনৰ প্ৰতিফলন ঘটা নাই বহুলভাৱে। এইখন নাটকত নগাসকলে যুদ্ধৰ সময়ত বিহকাঁড় ব্যৱহাৰ কৰাৰ কথাও উল্লেখ আছে।

কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্যদেৱৰ *নগাকোঁৱৰ* নাটকখনতো আমি নগা জনজাতিৰ উপৰি আন এটি বৃহৎ জনগোষ্ঠী চুতীয়াসকলৰ কথা উল্লেখ পাওঁ। এনে দুটামান চৰিত্ৰ হৈছে – নাগিনী ছোৱালী লুকু, চুটীয়া ৰজাৰ কন্যা ৰেণু ইত্যাদি। তথাপিও নাটকখনত বৰ বিশেষ ধৰণে জনজাতীয় চিত্ৰ ফুটি উঠিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱৰ দ্বাৰা বিৰচিত *কাৰেঙৰ লিগিৰী* নাটকখনতে আমি কেইবাটিও নগা চৰিত্ৰ দেখিবলৈ পাওঁ। সেইকেইটা হ'ল – কণুক, জুনুক, ঠুনুক আৰু নগা ল'ৰা। এইখন নাটকতো জনজাতীয় সৰলতাৰ কথাহে ফুটি উঠা

দেখিবলৈ পাওঁ। ৰুণুক, জুনুক আৰু ঠুনুকে শেৱালিৰ মন ভাল লগাবলৈ গান গায় —

“বনৰীয়া আমি বনৰ চৰাই
বনে বনে ফুৰো অনাই বনাই
অনাই বনাই আমি
অনাই বনাই আমি
অনাই বনাই অ’ অনাই বনাই ।”

নগা ল’ৰাটোৱেও কৈছে —

‘নগা ল’ৰা : কিয় ? কিয় নানাচিম ? গছে নাচে, পাতে নাচে, নৈয়ে নাচে, ময়ো নাচিম । ······· ”

শেৱালিয়ে নদীত জপিয়াই পৰাৰ পাছত তাইক ‘দেৱে লৈ গ’ল অ’ দেৱে লৈ গ’ল’ বুলি ৰুণুক জুনুক, ঠুনুকে চিঞৰি চিঞৰি কান্দিছে। এই কথাষাৰৰ পৰা আমি তেওঁলোকৰ লোক-বিশ্বাসত দৈৱৰ প্ৰভাৱৰ কথা প্ৰমাণ পাব পাৰোঁ।

বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ নৃত্য-গীতিমূলক নাটক *ন-পৃথিৱীৰ নতুন যুগ*তো আমি নগা জীৱনৰ উপৰি মণিপুৰী, বড়ো জনগোষ্ঠীৰ নৃত্য-গীতৰ কথা প্ৰকাশ হোৱা দেখিবলৈ পাওঁ। নগা ছোৱালীয়ে উৰালত ধান খুন্দা, বাঁহৰ চুঙাত পানী অনা আদিৰ জৰিয়তে তেওঁলোকৰ সমাজত সেইবোৰৰ বহুল প্ৰচলনৰ কথা প্ৰমাণ হয়।

নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাদেৱৰ আন এখন নাটক *চন্দ্ৰকান্ত সিংহ*ত আমি অসমৰ আন এটি প্ৰধান জনগোষ্ঠী মিচিং বা মিৰি জনগোষ্ঠীৰ উল্লেখ দেখিবলৈ পাওঁ। নাটকখনৰ দ্বিতীয় অংকৰ দ্বিতীয় পটৰ পটভূমি সোৱণশিৰীৰ দাঁতি। ইয়াতেই চক্ৰধ্বৰ বৰগোহাঁয়ে হাতত বঠা লৈ অহা মিৰি গামক আৰু তেওঁৰ ছোৱালী ৰহিলাক লগ পায়। ৰজা ভঙা-পতাৰ বাবে মিৰি গামে ৰজাৰ কৰ পৰিশোধ কৰা নাই আৰু আগৰ ৰজা নহ’লে নকৰোঁ বুলি জনাইছে। কাৰণ –

‘মিৰিগাম : আমাৰ হ’লে মিৰি মানুহৰ কথা এটা, দুটা নহয় মনত ৰাখিবি।”

ইয়াৰ জৰিয়তে তেওঁলোকৰ সৰলতাৰ কথা গম পাব পাৰি। ৰহিলাৰ মুখৰ সংলাপতো এই কথা ফুটি উঠিছে –

‘ৰহিলা : ······· আমি দিনৰ দিনটো হাবি ভাঙি খেতি কৰো, গধুলি ভাত খাই বিহু মাৰি নাচ কৰো। আমাৰ আৰু এয়ে সুখ। কেতিয়াবা মনত দুখ লাগিলে নাচি গাই দিও, দুখ পাহৰি যাওঁ ······ ।”

এইখন নাটকত আমি চাংঘৰৰ কথাবো উল্লেখ পাওঁ। ডাব্লিউ. চি. স্মিথে জনজাতিসকলৰ লক্ষণৰ ভিতৰত 'চাংঘৰ'ৰ ব্যৱহাৰৰ কথাও উল্লেখ কৰিছে। লীলা গগৈদেৱে তেওঁৰ সেই তেৰটা লক্ষণৰ লগত আৰু কেইবাটাও লক্ষণৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। সেইবোৰৰ ভিতৰত 'সৰলতা' অন্যতম। উল্লিখিত প্ৰতিখন নাটকতে তাৰ প্ৰমাণ পাব পাৰি।

নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাদেৱৰ আন এখন নাটক *বিদ্ৰোহী মৰাণ*ত মণিপুৰীয়া নাচনীৰ লগতে মৰাণ আৰু কছাৰী জনগোষ্ঠীৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ কথা উল্লেখ আছে। নাটকখনত লক্ষ্মীসিংহৰ ৰাজত্ব কালৰ প্ৰথম মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ ঘটনা চিত্ৰিত কৰাৰ বাবে জনজাতীয় চৰিত্ৰ আছে যদিও তেওঁলোকৰ সমাজ জীৱনৰ বৰ বিশেষ চিত্ৰ ফুটি উঠা নাই।

১৮৯১ চনত মণিপুৰত ইংৰাজক খেদিবৰ নিমিত্তে যি বিদ্ৰোহ সূচনা হৈছিল সেই বিষয়বস্তু লৈ লিখা হৈছে অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ *টিকেন্দ্ৰজিৎ* নামৰ নাটকখন। নাটকখনৰ নায়ক টিকেন্দ্ৰজিৎকে আদি কৰি বেছি ভাগ চৰিত্ৰ মণিপুৰী যদিও নাটকখনৰ বিষয়বস্তু ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলন হোৱাৰ বাবে জনজাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ ইয়াত বৰ বিস্তৃতভাৱে প্ৰকাশ হোৱা নাই।

বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাদেৱৰ *এজেন্টি মুলুক* নামৰ এখন নাটক আছে। সেইখন নাটকত আমি মটক ৰজা, চিংফৌ ৰজা, ৰাণী আদিৰ চৰিত্ৰ দেখিবলৈ পাওঁ। তেওঁলোকে মণিৰাম দেৱানক 'মিতা' হিচাপে সম্বোধন কৰি তেওঁৰ লগত বন্ধুত্ব স্থাপন কৰিছে। এই কথাষাৰৰ পৰা তেওঁলোকৰ সৰলতাৰ কথাকেই প্ৰতিপন্ন হৈছে। এইখন নাটকতে জনজাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ বৰ বিশেষভাৱে প্ৰতিভাত হোৱা নাই।

জনজাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ বহুলভাৱে অংকিত হোৱা এখন নাটক হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱৰ *ৰূপালীম*। নাটকখনৰ পটভূমি সম্পৰ্কে তেওঁ লিখিছে এনেদৰে —

> *"দুই পৰ্বতৰ মাজত এখন পৰ্বতীয়া নৈ – সিপাৰৰ পৰ্ব্বতবোৰৰ গাত ৰুকমী গাঁওবোৰ। ৰুকমী অসমৰ পূব সীমান্তৰ পৰ্বতীয়া সভ্য বৌদ্ধ জাতি, ইহঁতৰ সভ্যতা মণিপুৰৰ লগত বিজাব পাৰি। পৰ্বতৰ গাঁৱৰ গাৰ সৰু সৰু টুপ লগোৱা চাংঘৰবোৰৰ দুৱাৰেদি জুইৰ পোহৰ বিৰিঙি ওলাইছে।* ...."

নাটকখনৰ দৃশ্যসজ্জাতে নাট্যকাৰে স্পষ্ট কৰি দিছে যে, ৰুকমীসকল পৰ্বতীয়া সভ্য বৌদ্ধ জাতি। তদুপৰি আগতে উল্লেখ কৰাৰ দৰে তেওঁলোকে চাংঘৰত থাকে।

নাটকখনত ৰূপালীমে 'হোৰা' ব্যৱহাৰ কৰাৰ কথা কেইবাৰাবো উল্লেখ আছে। যথা –

"ৰূপালীম : ······ মই এইবাৰ আহোঁতে হোৰাত ভৰাই লৈ আহিম দেই।"

'হোৰা' জনজাতিসকলে বিভিন্ন বস্তু-বাহানি কঢ়িয়াবলৈ ব্যৱহাৰ কৰে।

ৰূপালীমে মায়াব'ক ভাল পায়। ৰূপালীমৰ বাপেক জুনাফাই সেই কথা গম পাই ক'লে –

"জুনাফা : ········ ৰূপালীমক বিয়া কৰাবলৈ এনেয়ে নাপাব।
নিজে এটা বাঘ মাৰি তাৰ মূৰটো মোৰ আগত দিবি,
তেতিয়াহে তাইক তেলে দিম।"

জুনাফাই এইদৰে কোৱা কথাষাৰৰ পৰা আমি জনজাতিসকলৰ মাজত প্ৰচলিত আন এটা বৈশিষ্ট্যৰ কথা গম পাব পাৰো। জনজাতীয় ডেকাই বিয়া কৰাবলৈ হ'লে বীৰত্বব্যঞ্জক কাম এটা কৰি পৰিয়ালক (ছোৱালীৰ) দেখুৱাব লাগে। একে ধৰণৰ কথা আমি সুৰেশ গোস্বামীৰ দ্বাৰা ৰচিত নাটক *কণুমী*তো দেখিবলৈ পাওঁ। কণুমীয়ে তাইক পাবৰ বাবে হাবিত থকা ভালুক মাৰিব লাগিব বুলি মন্তব্য কৰিছিল।

নাটকৰ দ্বিতীয় অংকত কেইজনীমান ৰকমী ছোৱালীয়ে উৰালত ধান খুন্দা আৰু কুলাত ধান জৰা দেখুওৱা হৈছে। এই উৰালৰ ব্যৱহাৰটিও জনজাতিসকলৰে এটি বৈশিষ্ট্য। নাটকখনত ফটিকা বা মদ খোৱাৰ কথাবো উল্লেখ আছে। যথা –

'ৰকমী ৰজা : ফটিকা-ফটিকা উস্ এটোপা পালেই প্ৰাণ ৰক্ষা হয়। "

জনজাতিসকলৰ মাজত চাউলৰ পৰা প্ৰস্তুত কৰা লাওপানী বা ফটিকাৰ প্ৰচলন বহুল। এয়াও জনজাতীয় সমাজ জীৱনৰে এটি চিত্ৰ। এনেদৰে জনজাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ এইখন নাটকত বহুলভাৱে প্ৰকাশ পাইছে।

ফণী শৰ্মাৰ দ্বাৰা ৰচিত *ভোগজৰা* নামৰ নাটকখনতো এটি জনজাতীয় চৰিত্ৰ দেখিবলৈ পোৱা যায়। চৰিত্ৰটি হ'ল লক্ষ্মীসিংহৰ পত্নী পৰ্বতীয়া কুঁৱৰী। তথাপিও এইখন নাটকত জনজাতীয় জীৱন-চিত্ৰ বৰ বিশেষভাৱে প্ৰকাশিত হোৱা নাই।

জনজাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ ফুটি উঠা আন এখন নাটক হৈছে সুৰেশ চন্দ্ৰ গোস্বামীৰ *কণুমী*। *কণুমী* নাটকখনৰ জন্ম ইবচেনৰ গল্প সম্ভাৰ লৈয়েই। নাটকখনৰ আৰম্ভণিতেই নাট্যকাৰে উল্লেখ কৰিছে যে – মেকেনজি চাহাবৰ *আসাম এণ্ড বেংগলস্ বৰ্দাৰ টেক্স পোষ্ট গেজেটিয়েৰত* থকা আবৰ-ডফলাৰ নীতি-নিয়ম, পোছাক-

পৰিচ্ছদ, সামাজিক প্ৰথা আদিক ভিত্তি কৰিয়েই নাটকখন লিখি উলিওৱা হৈছে। নাটকখনত চাংঘৰ, দুৱাৰত জখলা, কাঠৰ টুকুৰাত কটা মঙহ, ছোৱালী পলুৱাই নিয়া, বিবাহৰ গা-ধন লোৱাৰ ব্যৱস্থা আদি বিষয় বিবৃত হৈছে। যেনে —

> *"অমৰণ : মোক শহুৰ হিচাপে দিব লাগিব এশখন আবৰত তৈয়াৰী*
> *হোৱা ভাল জীম, এশ মেখোন, দুশ হোৱা মাছ, ২৫*
> *হোৱা লোণ ...."*

লাওপানীৰ ব্যৱহাৰ, দেৱ-দেৱীৰ পূজাত কেঁচা তেজৰ উপহাৰ, হিন্দুৰ আদৰ্শত অস্পৃশ্য বুলি বিবেচিত কুকুৰা-গাহৰি আদিক খাদ্য ৰূপে গ্ৰহণ আদি বিভিন্ন জনজাতিসকলৰ মাজত প্ৰচলিত বৈশিষ্ট্যৰ উল্লেখ আছে। নাটকখনত জনজাতীয় জীৱনধাৰাৰ প্ৰতিফলন হিচাপে তেওঁলোকৰ সাজ-সজ্জা, ৰীতি-নীতি উপযুক্ত ধৰণে সমাৱেশ ঘটোৱা হৈছে।

পৰ্বত-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰীতিৰ ভেটিত জনাৰ্দন ঠাকুৰৰ *ভৈয়ামৰ সেন্দুৰী আলি* নামৰ নাটখনিত নগা আৰু অসমীয়াৰ মাজত হেৰাই যাবলৈ উপক্ৰম হোৱা চিৰকলীয়া [illegible]বৰ সূত্ৰডাল পুনৰ সংলগ্ন কৰাৰ এটা প্ৰশংসনীয় প্ৰচেষ্টা দেখা যায়। নাটকখনত জনজাতীয় সৰলতাৰ প্ৰতিভূ স্বৰূপে টেকামেৰিণক উপস্থাপন কৰিছে। ঠিক সেইদৰে অৰুণ শৰ্মায়ো পাহাৰ-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰীতিৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰিছে তেওঁৰ *জিনটি* নামৰ নাটকখনত। এই দুয়োখন নাটকতে জনজাতীয় সৰলতাকে প্ৰধান উপজীব্য হিচাপে অংকন কৰিছে।

মাধৱ চন্দ্ৰ কাকতিদেৱে লালুং (তিৱা) ৰজা জোঙাল বলহু (জকাংক)ৰ ঐতিহাসিক কিম্বদন্তিমূলক কাহিনীৰ আলমত লিখি উলিয়াইছিল *ৰজা জোঙাল বলহু*। তেওঁ নিজে এইখন নাটক বুলি নকৈ নাটকীয় ভংগীত লিখা বুলিহে মন্তব্য কৰিছে। নাটকখনৰ মাজেদি তিৱা জনজাতিৰ সমাজ জীৱনৰ কথা সুন্দৰভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। তেওঁলোকৰ মাজত প্ৰচলিত আচাৰ-অনুষ্ঠান, ৰীতি-নীতি সাৰ্থকভাৱে প্ৰকাশ হোৱা দেখিবলৈ পোৱা যায়। জোঙাল বলহুৱে দেৱী পূজা কৰা, দেৱীয়ে সপোনতে তেওঁক এখন তৰোৱাল দিয়াৰ কথা, জু (লাওপানী)ৰ ব্যৱহাৰ, ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ বুকুত ভেটা দি বৰালী মাছ ধৰাৰ কথা, গোভা ৰজাৰ কথা আদিৰ জৰিয়তে তিৱাসকলৰ আলোছায়াকীৰ্ণ ইতিহাস দাঙি ধৰা হৈছে। কছাৰী আৰু তিৱাৰ মাজত হোৱা ৰণ আদিৰ জৰিয়তে তেওঁলোকৰ সমৰসজ্জাৰ বিষয়েও আমাক অৱগত কৰাইছে। ছোৱালী দি মিত্ৰতা কৰা কথাৰ প্ৰমাণ স্বৰূপে সুকোমলাক জোঙাল বলহুলৈ বিয়া দিয়াৰ কথাটোও আমি উনুকিয়াব পাৰোঁ। মুঠতে ক'ব পাৰি, নাটকখনৰ মাজেদি তিৱা

সমাজৰ সম্পূৰ্ণ চিত্ৰ এখন আমাৰ আগত দাঙি ধৰিবলৈ নাট্যকাৰ সমৰ্থ হৈছে।

অসমৰ আন এটা প্ৰধান জনজাতি কাৰবিসকলৰ দুটি কিংবদন্তিক আধাৰ হিচাপে লৈ বসন্ত দাসে লিখি উলিয়ালে ***ৰংফাৰপী ৰংবে*** আৰু ***থং নকবে***। কাৰ্বিসকল যে আগতে এটি প্ৰব্ৰজনকাৰী দল আছিল সেই কথাৰ উমান পাব পাৰি ***ৰংফাৰপী ৰংবে***ত থকা প্ৰব্ৰজনকাৰী দলটোৰ উল্লেখৰ দ্বাৰা। কাৰবিসকলে ব্যৱহাৰ কৰা 'জাম্বিলী আঠন'ৰ কথাও ইয়াত উল্লেখ আছে। দুয়োখন নাটকতে তেওঁলোকৰ মাজত থকা বিভিন্ন গীত-মাতৰ উল্লেখ আছে। যেন – বৰএং আলুন, বঙই আলুন ইত্যাদি। ***ৰংফাৰপী ৰংবে***ত কাৰ্বিসকলৰ মাজত থকা নিমচ'কেৰুণ নৃত্যৰ কথাও উল্লেখ আছে। পাহাৰত বাস কৰা জনজাতিসকলে সাধাৰণতে ঝুম খেতি কৰে। ইয়াত সেই কথাৰো উল্লেখ আছে। যথা —

"অন : উঃ ঝুমত হাবি কাটি ভাগৰি আহিছোঁ।

কাৰবিসকলৰ মাজত প্ৰচলিত 'হাচ নাচ'ৰ কথাও নাটকখনিত উল্লেখ আছে। আগতেই উল্লেখ কৰিছো যে, জনজাতিসকলে সাধাৰণতে ঘৰতে মদ তৈয়াৰ কৰে। কাৰবিসকলেও ঘৰতে মদ তৈয়াৰ কৰি খোৱাৰ উপৰি বিভিন্ন উৎসৱ-পাৰ্বণত মদেৰে অতিথিক আপ্যায়ন কৰে। সেইবাবে 'অনে' কৈছে —

"অন : ······· আচল কথাটো কি জানে, অহা পূৰ্ণিমাৰ দিনা
আমাৰ চোতালত হাচা নাচ এভাগ পাতিছো! আলহীৰ
বাবে মদ বনাওঁতে সময় নাপালোঁ। ·······"

ঠিক সেইদৰে বিভিন্ন বেমাৰ-আজাৰৰ চিকিৎসাৰ বাবে তেওঁলোকে 'বেজ'ৰ সহায় লয়। ***ৰংফাৰপী ৰংবে***ত ৰজাই তেওঁৰ পোহনীয়া বাঘ পোৱালিটোৰ চিকিৎসাৰ বাবেও বেজ নিয়োগ কৰিছে। সেইদৰে পাহাৰীয়া হাট-বজাৰত বিনিময় প্ৰথাৰে বস্তুৰ আদান-প্ৰদানো ঘটে। নাটকখনত দুজন জয়ন্তীয়া লোকে কাৰ্‌বিসকলৰ মাজত বিভিন্ন গহনা বেচিবলৈ নিয়া কথাটোৱে সেই দিশটোকে প্ৰতিফলিত কৰে।

ৰংফাৰপী ৰংবে নাটকখনত কাৰবি নাৰী কাৰেং ৰংফাৰপীয়ে ৰজাৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ ঘোষণা কৰাৰ কথা আমি দেখিবলৈ পাওঁ। জনজাতীয় নাৰীৰ সাহসিকতাৰ প্ৰতিভূ স্বৰূপ কাৰেং ৰংফাৰপী। এইখন নাটকৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰে কাৰবি সমাজত প্ৰচলিত এটি কিংবদন্তিক নাট্যৰূপ দি কাৰবি সমাজখন তুলি ধৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

ঠিক সেইদৰে কাৰবিসকলৰ বীৰ 'থং নক্‌বে'ৰ জীৱনগাথা সম্পৰ্কে আমি জানিবলৈ পাওঁ একে শিৰোনামৰে নাটকখনৰ জৰিয়তে। জনজাতীয় সমাজত উইচবিজ্ঞ জাতীয় পোক ধৰি খোৱাৰ কথা গম পোৱা যায়। এইখন নাটকতো থং নকবে আৰু

কাচেই গীত গাই গাই সন্ধিয়া চাকি জ্বলাই 'চাকচন' পোক ধৰিছে। কাৰ্‌বিসকলৰ মাজত প্ৰচলিত ঢোল জাতীয় বাদ্য — চেংক্ৰুপ', হাক (পিঠিত নিয়া হোৰা জাতীয় বস্তু বা খাং), ছাৰকু (ৰজাৰ প্ৰতীক), কুমলিএ' (ভায়লিনৰ দৰে কাৰবিসকলৰ পৰম্পৰাগত বাদ্য), পানী অনা দীঘল বাঁহৰ চুঙা — লাংথে, কাৰবি পাগুৰি – প'হ, কাৰবি ডেকাৰ জিৰছং-ডেকাচাঙৰ অধিপতি ক্ৰেংছাৰপ', জিৰছঙত সংগবদ্ধভাৱে কৰা কৃষিকৰ্ম – ৰিং নাং চিন্দি আদিৰ উল্লেখেৰে কাৰবি সমাজখন সুন্দৰ ৰূপত ফুটাই তোলাত সক্ষম হৈছে নাট্যকাৰ।

নাটকখনত কাৰবিসকলৰ মাজত প্ৰচলিত বিভিন্ন আচাৰ-অনুষ্ঠান-উৎসৱ আদিৰো উল্লেখ আছে। নাটকখনৰ মাজেদি সহজ সৰল কাৰবি জনজীৱনৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰাৰ লগতে কিদৰে বুদ্ধি কৰি জয়ন্তীয়াসকলে বীৰ থং নক্‌বেক হত্যা কৰিলে সেই কথা নাট্যকাৰে সাৰ্থকভাৱে প্ৰকাশ কৰিছে। নাটকখন কাৰবি জনগোষ্ঠীৰ সমাজ জীৱনৰ বহু দিশৰ দলিল স্বৰূপ হৈ পৰিছে।

এনেদৰে বিচাৰ কৰি চালে আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে, অসমীয়া নাটকত [illegible]জাতীয় জীৱনৰ চিত্ৰ কম-বেছি পৰিমাণে হ'লেও প্ৰতিফলিত হৈছে। বিশেষ কৈ জনজাতীয়সকলৰ সৰলতা, লাওপানীৰ ব্যৱহাৰ, চাংঘৰত বাস কৰা আদি কথাৰ প্ৰচুৰ প্ৰকাশ এইবোৰত ঘটিছে। তথাপিও এটা কথা প্ৰণিধানযোগ্য যে, বহু নাটকত জনজাতীয় চৰিত্ৰ আছে যদিও তেওঁলোকৰ সমাজ জীৱন, জীৱন ধাৰণৰ প্ৰণালী আদিৰ প্ৰকাশ যথাৰ্থ নহয় বা বহু ক্ষেত্ৰত বিচ্ছিন্ন হৈয়ে আছে।

পৰিশেষত বিনম্ৰতাৰে স্বীকাৰ কৰোঁ যে, এই বিষয়টিৰ বিষয়ে আৰু গভীৰভাৱে বিশ্লেষণ হোৱাৰ থল আছে। প্ৰধানতঃ বহু নাটকৰ লিখিত বা ছপা ৰূপ নথকাৰ বাবে বিশ্লেষণত ত্ৰুটি ৰৈ যোৱাটো স্বাভাৱিক আৰু হয়তো ইয়াত বহু পৰ্যালোচনা কৰিবলগীয়া নাটকো বাদ পৰি গৈছে। তথাপিও সমকালীন আৰু ভাবী কালৰ পাঠক-গৱেষকক এই বিষয়টিৰ প্ৰতি আগ্ৰহান্বিত কৰি তুলিব পৰাটোৱেই আমাৰ পৰ্যালোচনাৰ ইতিবাচক দিশ বুলি ভবা হৈছে।

* * *

অসমত অপেছাদাৰী নাট্যদলৰ সংগঠন, ঐক্য আৰু নাট্যচৰ্চাৰ সমস্যা

ৰফিকুল হোছেইন

বিষয়টো বৰ সামান্য পৰিসৰৰ নহয়। বিষয়টোৰ সঠিক চিত্ৰপটখন আঁকিবলৈ যিদৰে একমাত্ৰ নাট্য বিষয়ক গ্ৰন্থ অধ্যয়নেই যথাসৰ্বস্ব নহ'ব, ঠিক সেইদৰে এক সঠিক আৰু অণুবীক্ষণীয় ক্ষেত্ৰভিত্তিক অধ্যয়ন (field study) অবিহনেও অসম্ভৱ হৈ ৰ'ব এই প্ৰসংগ।

প্ৰথমেই অকাতৰে স্বীকাৰ কৰি লোৱাটো সমীচীন হ'ব যে, আমাৰ নাট্য অধ্যয়নৰ ব্যক্তিগত পৰিসৰত প্ৰধানকৈ গ্ৰন্থ অধ্যয়নৰ মনন ভ্ৰমণ বৰ সীমিত। আমি জীৱনসন্ধানী বাবে চহৰীয়া অঘৰী মানুহ। তাকে যেনিবা এই যাযাবৰী জীৱন ভ্ৰমণৰ সৰু সংসাৰখনত প্ৰায়ে প্ৰতি মুহূৰ্ততে ছাঁটোৰ দৰে লগ এৰা নিদিয়াকৈ বা প্ৰতাৰণা নকৰাকৈ আমাক এক নিভাজ সান্নিধ্য দি গৈ থাকে নাটক আৰু কবিতাই। এঠাইতে বহি পুথি-পাজিৰ সুগন্ধ লৈ জ্ঞানৰ উচ্চতাৰে এই সমুদ্ৰসম বিষয়সমূহক সূক্ষ্মতাৰে জুমাজুমি কৰাৰ আমি সুবিধাই নাপাওঁচোন। বৰ সমস্যা ! ক'ৰবাত যদি কেতিয়াবা পাহাৰীয়া শিল এচটাত বহি আকাশ-পাতাল ভাবি থাকোঁতে জীৱন অভিজ্ঞতাৰ কোনো অশৰীৰী অনুভৱ এটাই লগ দিলেহি, তাক আৰু' হয়তো শৰীৰী ৰূপত আকৃতিময় কৰিছোঁহি শদিয়াৰ কোনোবা পৃথিৱীৰ কোনো নেটৱৰ্কে ঢুকি নোপোৱা মাটি চাকি জ্বলা গাঁও এখনত। গতিকে এনে পৰিস্থিতিত

প্ৰসংগলৈ আহোঁ,

আমাৰ ব্যক্তিগত নাট্যচৰ্চাৰে হোৱা মূলতঃ অসমৰ সামগ্ৰিক নাট্যক্ষেত্ৰখনৰ যোৱা প্ৰায় পঁচিশ বছৰীয়া অভিজ্ঞতাৰ ভিত্তিত প্ৰায়ে এনে ধৰণৰ চিত্ৰ এখন আমাৰ মনলৈ আহে। প্ৰথম কথা, অসমৰ সামগ্ৰিক নাট্যচৰ্চাৰ সাম্প্ৰতিক ধাৰাটো কেইবাটাও সুঁতিত বিভক্ত। যোৱা প্ৰায় এশ পোন্ধৰ বছৰীয়া আধুনিক অসমীয়া নাট্যযাত্ৰাৰ ধাৰাটোত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰামনৱমী*ৰে সূচনা হোৱা ১৮৮৫ চনৰ পৰা এই পৰ্যন্ত অসমৰ নাট্যক্ষেত্ৰখন প্ৰধানকৈ চাৰিটা সুঁতিত বিভক্ত আৰু নিজস্ব ভিন্নতাৰে তেওঁলোকৰ নাট্যচৰ্চা অব্যাহত। এই সুঁতি চাৰিটাৰ বোধকৰোঁ অনুক্ৰমটো হ'ব এনে –

১। চৌখিন নাট্যচৰ্চা। য'ত বিভিন্ন উপলক্ষত, যেনে – দুৰ্গা পূজা, বিহু

আদিত বা অন্যান্য উপলক্ষত বিভিন্ন দেশী-বিদেশী নাটক কোনো এটা দলৰ ব্যক্তিগত খা-খৰচত অতি ব্যয়বহুল আৰু জাকজমকীয়া ৰূপত প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। য'ত নাটক এখন কেৱল বিশুদ্ধ বিনোদনৰ বাবেই কৰাৰ বাহিৰে অন্য কোনো ধৰণৰ সামাজিক কমিটমেন্টৰ কথা নাথাকে। লাভ-লোকচানৰ অংকও তাত নাথাকে। অসমলৈ প্ৰায় ইংৰাজ আমোলতে অহা এই নাট্য-ধাৰাটো তাহানিতে কাষৰীয়া বংগদেশৰ সেই বহুল প্ৰচলিত চৌখিন নাট্য-ধাৰাটোৰ প্ৰভাৱপুষ্ট যেনেই ধাৰণা হয়।

২। সম্পূৰ্ণ বাণিজ্যিক নাট্যধাৰা। য'ত মূলতঃ নাটকেৰে ব্যৱসায় কৰাৰ এক স্পষ্ট আৰু পূৰ্ব-ধাৰণা জড়িত হৈ থাকে। ফলত প্ৰতিযোগিতামুখী এখন বাণিজ্যিক বজাৰত নাটক হৈ পৰে তাৰ নিজস্ব জীৱনমুখী কলা-আবেদন হেৰুৱাই পেলোৱা পণ্যজাত সামগ্ৰী। (অসমৰ ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ এই প্ৰসংগত দ্ৰষ্টব্য)

৩। সম্প্ৰূৰ্ণ চৰকাৰী পৃষ্ঠপোষকতা আৰু অৰ্থ অনুদানেৰে চলা এক ধৰণৰ চৰকাৰী মুখাপেক্ষী নাট্যধাৰা। আৰু এই পৰ্যন্ত অন্তিম নাট্যধাৰাটো হ'ল –

৪। অপেছাদাৰী নাট্য-ধাৰা বা নাট্যসুঁতি। এইটো ধাৰাৰ নাটক পৰিবেশন [illegible]াৰ অন্তৰালত থাকে এক জীৱনমুখী সামাজিক তাগিদা বা কমিটমেন্ট।

এতিয়া আমাৰ মুখ্য আলোচনাৰ প্ৰসংগ হ'ব উল্লিখিত এই শেষৰ নাট্য-ধাৰা বা নাট্যসুঁতিটোক কেন্দ্ৰ কৰি। অৰ্থাৎ অপেছাদাৰী নাট্যদলৰ সংগঠন, নাট্যচৰ্চাৰ সমস্যা আৰু অসম।

অসমৰ অপেছাদাৰী নাট্যধাৰা বা নাট্যসুঁতিটোক সূক্ষ্মভাৱে খুটিয়াই চালে দেখা যায়, ইয়াৰো আছে কেইবাটাও উপসুঁতি। এই উপসুঁতিকেইটা এনে ধৰণৰ –

(এক) – কেৱল প্ৰতিযোগিতামুখী

(দুই) – অ-প্ৰতিযোগিতামুখী

(তিনি) – বাণিজ্যিক নাট্যধাৰাৰে অন্য এক অক্ষম আৰু অন্ধ অনুকৰণমুখী একপ্ৰকাৰ বনছাইধৰ্মী নাট্যধাৰা। প্ৰধানকৈ প্ৰতিযোগিতামুখী ধাৰাটোৰ বিপৰীতে যিটো নাট্যধাৰাই বৃহৎ গণসংযোগৰ কলাত্মক মাধ্যম নাটকক পৰিশীলিত প্ৰদৰ্শনমুখী ভাৱনাৰে এক জীৱনমুখী নাট্যযাত্ৰা ৰচনা কৰি গাঁৱে-চহৰে-মহানগৰে এটা নাট্য পৰিমণ্ডল গঢ়াৰ প্ৰয়াস অব্যাহত ৰাখিছে তাৰ ঠিক কাষে কাষেই প্ৰায় সঘনে গতি লয় আমি উল্লেখ কৰা তিনি নম্বৰ ধাৰাটোৱে। এই ধাৰাটোৰ নাট্যপ্ৰদৰ্শনৰ ইচ্ছা আৰু প্ৰৱণতাত নাথাকে কোনো ধৰণৰ পেছাদাৰী বা বাণিজ্যিক মনোভাৱ অথচ, চূড়ান্ত কৌতুকজনকভাৱে এই নাট্যধাৰাটোৱে অসমৰ প্ৰধানকৈ শ শ গাঁও-ভূঁইৰ মঞ্চসমূহত বাণিজ্যিক ভ্ৰাম্যমাণী চিন্তাৰ নাটসম্ভাৰখিনিকে পুনঃ পুনঃ এক অক্ষম

অনুকৰণেৰে প্ৰদৰ্শন কৰি এক অদ্ভুত আৰু এক প্ৰকাৰ গহৰধৰ্মী নাট্যচৰ্চা অনৰ্থক শ্ৰম আৰু সময় অপব্যয়েৰে অব্যাহত ৰাখিছে। ইয়াত কোনো মৌলিক সৃষ্টিশীলতাও ৰক্ষা নপৰে আৰু এটা নিৰ্দিষ্ট নাট্যধাৰাৰো কোনো সৃষ্টি সম্ভাৱনা নাথাকে। ই কেৱল এক ধৰণৰ একঘেঁয়ী পৰিয়ালকেন্দ্ৰীক, একমুখী, স্থূল জীৱন ব্যাখ্যাৰ চৰ্বিত-চৰ্বণ কচৰৎ মাত্ৰ। নাট্য-চৰ্চাৰ নামত ই এক ধৰণৰ অৰ্থহীন ধেমালি। ইয়াৰ বিপৰীতে অসমৰ অপেছাদাৰী নাট্যপটত জীৱনমুখী চিত্ৰ-সন্ধানেৰে খনন সমৃদ্ধ অ-প্ৰতিযোগিতামুখী নাট্যধাৰাটোৰ নাট্য দায়বদ্ধতাত সঘনে প্ৰতিফলিত হয় জীৱনৰ বহু অনাৱিষ্কৃত অৰ্থ উদ্ধাৰৰ এক পুনৰ পাঠৰ আন্তৰিক অনুশীলন।

আমাৰ প্ৰধানকৈ অপেছাদাৰী নাট্যক্ষেত্ৰখনৰ এই ধৰণৰ নাট্য-চৰ্চাৰ পটভূমিত যিসকল নাট্যকৰ্মীয়ে মূলতঃ প্ৰতিযোগিতাকেন্দ্ৰিক নাট্য-চৰ্চাত বহু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত সঘনে লিপ্ত থাকে, দৰ্শক মানসত তেওঁলোকৰ উপস্থিতি আৰু স্থিতিৰ আয়তন বা সমৃদ্ধিৰ চিত্ৰখননো কেনে ? চমুকৈ সন্ধান কৰা যাওক।

ভালকৈ গমি চালে দেখা যায়, ভাৰতবৰ্ষৰ কাষৰীয়া অন্যান্য কেইবাখনো ৰাজ্যৰ তুলনাত অসমৰ অপেছাদাৰী নাট্যক্ষেত্ৰখনৰ অবিৰত উন্নয়নৰ বাবে কোনো দৃষ্টান্তমূলক চৰকাৰী উদাৰতা বা ব্যক্তিগত খণ্ডৰ কোনো আন্তৰিক উৎসাহজনক অৰ্থ-কড়িৰ সাহায্য আজিও নহ'ল। অথচ, যিটো এটা নাট্য-চৰ্চা আৰু সৃষ্টিশীল নাট্য-গৱেষণাৰ বাবে অত্যন্ত প্ৰয়োজনীয় কথা। এইটোৰ জৰিয়তেহে হয়তো আমাৰ এটা সঠিক ৰংগ-গাঁথনি বা নাট্য-গাঁথনি (Theatre infrastructure) গঢ় লৈ উঠিব পাৰে। আমাৰ ৰাজ্যত এক সুস্থ সবল নাট্য-চৰ্চাৰ ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষাৰ কোনো পৰিকল্পিত আঁচনি (জাতীয় নাট্যশালা নিৰ্মাণকে আদি কৰি স্কুল, মহাবিদ্যালয় অথবা বিশ্ববিদ্যালয়সমূহত নাট্যপাঠ আৰু নাট্য-গৱেষণা শাখাৰ অন্তৰ্ভূক্তি) আজি পৰ্যন্ত কোনো ফালৰ পৰা গঢ় লৈ নুঠাত আমি হেৰুৱাইছোঁ এখন সজীৱ, সমৃদ্ধ আৰু ঐক্য সংযোগী নাট্যভূমি। তথাপি এনে এক নৈৰাশ্যৰ পৰিমণ্ডলতো আমাৰ এচাম সতীৰ্থ নাট্যকৰ্মীয়ে জীৱনমুখী নাট্যধাৰা এটা সঘনে অব্যাহত ৰখাৰ স্বাৰ্থতে অথবা নাটকৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ সঘন অনুশীলনৰ বাবেই পৰিকল্পিতভাৱে অধিক সময়ত বাছি ল'ব লগা হৈছে প্ৰতিযোগিতামুখী নাট্যধাৰা এটাক।

এই প্ৰতিযোগিতামুখী নাট্যধাৰাটোৰ অন্যতম ইতিবাচক দিশসমূহ হ'ল, অৰ্থ-কড়িৰ অনুষ্টুপীয়া আয়োজনেৰেই নাটক এখন বহু হাজাৰ দৰ্শকৰ প্ৰত্যক্ষ উপস্থিতিত অসমৰ বহু মঞ্চত সঘনে প্ৰদৰ্শন কৰাৰ তৃপ্তি, যাৰ জৰিয়তে এটা অঞ্চলৰ এটা নাট্য-প্ৰবাহৰ শেহতীয়া নাট্য-চৰ্চাৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাসমূহৰ সামগ্ৰিক বা আংশিক

উমানৰ এটা সংযোগ স্থাপন ঘটে বৃহত্তৰ দৰ্শক সমাজৰ স'তে। অন্যহাতে মানবিশিষ্ট নাট প্ৰযোজনা এটাই লাভ কৰে অৰ্থ-কড়িৰে এক সমাদৃত তৃপ্তি; যিটো অন্য এক নতুন প্ৰযোজনাৰ বাবে সাহসৰ সমল হয়। কিন্তু, বিপৰীতে ইয়াৰ অন্যতম নেতিবাচক দিশটো হ'ল, এই প্ৰতিযোগিতামূখী মানসিকতাই আমাৰ এমেচাৰী নাট্যক্ষেত্ৰখনত যেন সতীৰ্থ নাট্যকৰ্মীসকলৰ মাজত অৱশ্যেই দৃঢ়তাৰে গঢ় লৈ উঠিব লগা ঐক্য, সহমৰ্মিতা আৰু সাংগঠনিক মানসিকতাৰ বিপৰীতে অনৈক্য আৰু বিকেন্দ্ৰীকতাৰ এক ভীষণ ক্ষতিকাৰক গৰাখহনীয়াৰহে সৃষ্টি কৰিছে; যিটোৱে কিন্তু আমাৰ এই নাট্যক্ষেত্ৰখনত এক ভয়ানক ভৱিষ্যতৰ গোপন ইংগিত এটাহে বহন কৰিছে সঘূনাই।

কিন্তু এই প্ৰতিযোগিতামূখী ধাৰাটোৰ বিপৰীত মেৰুত অৱস্থান লৈ নাট্যচৰ্চা অব্যাহত ৰখা অন্য নাট্যধাৰাটোৰ চূড়ান্ত ইতিবাচক দিশটো হ'ল নাট্যপ্ৰদৰ্শনত ধৰি ৰখা তেওঁলোকৰ অ'পোচহীন প্ৰৱণতাটো। ইয়াৰ জৰিয়তে এই ধাৰাৰ নাট্যকৰ্মীসকলে কোনো মালিকী-শক্তিৰ ফৰমাইছি গোলাম নোহোৱাকৈ বিভিন্ন চিন্তা-বৈচিত্ৰ্যৰে গঁথা অনেক চিন্তাউদ্ৰেককাৰী দেশীয়, লোকজ প্ৰথা পাশ্চাত্যমুখী বিষয়বস্তুৰে সমৃদ্ধ হৈ [illegible]ব্যস্ত কৰিব পাৰে তেওঁলোকৰ নাট প্ৰদৰ্শনৰ স্বাধীনত'। কিন্তু ইয়াকে কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁলোকৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান অ-তৃপ্তিবোৰ হ'ল পৰ্যাপ্ত অৰ্থ-কড়িৰ অভাৱ। অনেক অভাৱ তথা কষ্ট আৰু দীৰ্ঘম্যাদী পৰিশ্ৰমৰ অন্তত নতুনকৈ সজাই-পৰাই লোৱা এটা নতুন নাট প্ৰযোজনাৰ ধাৰাবাহিক প্ৰদৰ্শনৰ সীমাবদ্ধতা; যাৰ ফলত অসমৰ গাঁৱে-ভূঞে, চহৰে-নগৰে প্ৰায়ে প্ৰাগঐতিহাসিক ডাইন'চৰ যেন হৈ পৰি থকা নিজান-নিৰ্বাক মঞ্চসমূহত আমি বৃহৎ দৰ্শক সমাজৰ স'তে প্ৰায়ে হেৰুৱাওঁ আমাৰ নাট্য গণসংযোগ। আৰু এই মনন-সৃজনৰ বিনিময়ৰ বঞ্চনাই এক চৰম বিষাদ আৰু অ-তৃপ্তিৰ যন্ত্ৰণা হৈ দগ্ধ কৰে আমাক। যিহেতু পৰিবেশ্য কলা (Performing art form) হিচাপে নাটকৰ মূল আবেদনটোৱেই হ'ল গণসংযোগ। অথচ, এনেবোৰ কাৰকে আমাৰ এই ধৰণৰ নাটকৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাক কৰি তুলিছে চূড়ান্তভাৱে সীমিত আৰু গণ-বিচ্ছিন্ন। ইয়াৰ ফলত আমি নিতৌ হেৰুৱাইছোঁ আমাৰ সতীৰ্থ নাট্যকৰ্মীৰ চিন্তা-চৰ্চা, প্ৰজ্ঞাৰ শেহতীয়া ৰূপ-ৰীতি বা প্ৰয়োগ-ভাবনাৰ উমান আৰু পৰিচয়।

এই কথাবোৰ পুনঃ পুনঃ উচ্চাৰণ কৰিছোঁ এইবাবেই যে, অসমৰ চুকে-কোণে অবিৰতভাৱে প্ৰায় চাৰিটা চাৰে-চাৰিটামান দশক (১৯৭০ৰ পৰা ২০০৭ চন পৰ্যন্ত) ধৰি চলি থকা নাট্যচৰ্চাবোৰৰ এক সামগ্ৰিক আৰু সংকলিত ৰূপৰেখা (Scenario) কোনো ধৰণৰ ক্ষেত্ৰভিত্তিক তথা পৰিকল্পিত অধ্যয়নেৰে ধৰি ৰখাৰ সদিচ্ছা আজি পৰ্যন্ত আমাক কোনেও নেদেখুৱালে। অন্যহাতে অতি দুখজনকভাৱে

বিফল হৈছে আমাৰ অগ্ৰণী নাট্য-ব্যক্তিসকল, বগা হাতীৰ দৰে থিয় হৈ থকা চৰকাৰী নাট বিভাগ, অসম নাট্য সন্মিলন, সম্প্ৰতি প্ৰায় গণ-বিচ্ছিন্ন আৰু ভগ্নপ্ৰায় ৰূপৰ ভাৰতীয় গণ নাট্য সংঘৰ অসম শাখা তথা ক্ষণস্থায়ী অস্তিত্বৰে জন্ম লাভ কৰা 'থিয়েটাৰ ফ'ৰাম অব্ আসাম' আৰু উজনি অসম নাট্য পৰিষদ আদি নাট্য সংগঠনবোৰেও এই ক্ষেত্ৰত খুব এটা আশাব্যঞ্জক ঐক্যবদ্ধতাৰে এক ইতিবাচক পৰিগাঁথনি আৰু প্ৰায়োগিক (Applied) পৰিকল্পনাৰে এক শক্তিশালী সাংগঠনিক Nexus তৈয়াৰ কৰাত চূড়ান্ত ব্যৰ্থতাৰ পৰিচয়ে দাঙি ধৰিছে।

ইয়াৰ দ্বাৰা ধাৰণা কৰিব পাৰি, উল্লিখিত এই নাট্য সংগঠনবোৰো বোধকৰোঁ অতি নিষ্ক্ৰিয়ভাৱে বিকেন্দ্ৰীকৃত আৰু পৰস্পৰ যোগসূত্ৰহীন। অৰ্থাৎ, এইবোৰ অতি দুৰ্বল - যিবোৰে প্ৰকৃত অৰ্থত অসমৰ নাট্য ভৱিষ্যতৰ কোনো এক দিক্‌নিৰ্ণায়ক পথৰ সন্ধান দিয়াত অদ্য পৰিমিত ব্যৰ্থ।

তথাপিও আশাৰ কথা, এনে এক আন্তঃগাঁথনিহীন, সংযোগহীন প্ৰায় নৈৰাশ্যৰ পৰিবেশতো অসমৰ অ-পেছাদাৰী নাট্য পৰিমণ্ডলটো সৃজনীশীল কৰি ৰাখিবলৈ শদিয়াৰ পৰা ধুবুৰীলৈকে অনেক নিষ্ঠাবান নাট্য-কৰ্মীয়ে এতিয়াও এক জীৱনমুখী গতিময়তাৰে নাটকক ছন্দোময় কৰি ৰাখিছে। অনেক শ্ৰমেৰে গঢ়ি তুলিছে নাটক চোৱাৰ এক সজীৱ আৰু সুস্থ পৰিবেশ; সংগঠিত কৰিছে অগণন দৰ্শক সমাজ। গঢ়ি তুলিছে বহু চিন্তা-উদ্ৰেককাৰী পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ এক ইতিবাচক গণনাট্যৰ ভেটি।

কিন্তু কথা হ'ল, এই কথাবোৰৰ, সম্ভাৱনাবোৰৰ উমান ল'ব কোনে ? সঠিক বিচাৰ-বিশ্লেষণ আগবঢ়াব কোনে ? এই নাট্যকৰ্মবোৰক এক দৃঢ় সাংগঠনিক শুভেচ্ছাৰে সংকল্প কৰিব কোনে ? বিশ্বায়নৰ এই অতি ভোগবাদী যুগত প্ৰতিক্ষণ চমক সৃষ্টিকাৰী অন্তঃসাৰশূন্য বাণিজ্যিক শিল্পকলাৰ ধূৰ্তালি স্থূলতাই আমাৰ সমাজ জীৱনলৈ যি ক্ষয়ংকৰী গৰাখহনীয়া আনিছে, এই মুহূৰ্তত চূড়ান্ত পুঁজিবাদী ভাবুকিৰ কৌশলী নেট ৱৰ্কিঙৰ বিপৰীতে এক সবল সাংস্কৃতিক প্ৰতিৰোধ গঢ়ি তুলিব কোনে ?

এনে পৰিপ্ৰেক্ষিতত ক্ৰমশঃ আমাৰ নাট্যক্ষেত্ৰখনলৈও আহি থকা এই অশনি সংকেতৰ প্ৰতি উদাসীন হৈ থাকিলে হয়তো আমাৰ ব্যক্তিগত বুদ্ধিমত্তাৰে বহু নাম-যশ, অৰ্থবলেৰে একপ্ৰকাৰ পৰিকল্পিত তৈল মৰ্দনেৰে ৰাষ্ট্ৰীয়, আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰেক্ষাপটতো বহু নামী-দামী নাট্য ব্যক্তিত্ব (Theatre personality) হৈ প্ৰশংসাৰ জয়ধ্বজা উৰাব পাৰিম, কিন্তু এদিন নিজস্ব নাট্যভূমিলৈ হয়তো এক ওভতনি যাত্ৰাৰে আহি মহাশূন্যতাৰ হাহাকাৰত ভুগিম। ই ধ্ৰুৱপ।

এয়া অৱশ্যে আমাৰ কোনো ধৰণৰ জ্যোতিষী ভৱিষ্যতবাণী নহয়। এই কথা কৈছো এইবাবেই যে, কেৱল এক মহানাগৰিক ভাবনাৰে একমাত্ৰ গৃহ টু ৰবীন্দ্ৰ ভৱন, ৰবীন্দ্ৰ ভৱন টু মাছখোৱা কমপ্লেক্স, মাছখোৱা কমপ্লেক্স টু কলাক্ষেত্ৰতে তাঁত-বাতি কৰি থাকি, শদিয়াৰ পৰা ধুবুৰীলৈ ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ ইপাৰে-সিপাৰে অবিৰত হৈ থকা নাটকৰ এই সূক্ষ্ম ক্ষেত্ৰভিত্তিক অধ্যয়ন এক একুৱেৰীয়ামী ভ্ৰমণতে মত্ত থাকিলে এই ভাবনাবোৰৰ একো উমান পোৱা নাযাব। অথচ, অসমৰ বহু চাহাবী নাট্য ব্যক্তিত্বই এই ছবিখনৰ, এই খণ্ডচিত্ৰবোৰৰ কোনো ভূমিস্পৰ্শী উমান অকণো নোপোৱাকে অসমৰ এমেচাৰী নাট্যচৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰখন মহা অন্তঃসাৰশূন্য বুলি ডেডাউৰিয়াই থাকিলেই যথেষ্ট হ'বনে ? অথচ, আনহাতে স্বয়ম্ভু নাট্য আচাৰ্য্যসকলৰ এই অনভিজ্ঞ, অক্ষম নিনাদক চূড়ান্ত বুঢ়া আঙুলি দেখুৱাই প্ৰকৃত ক্ষেত্ৰভিত্তিক নাট্যচৰ্চা কি তাক হবিব তনবীৰ, ৰতন থিয়াম, কানহাইলাল বা দক্ষিণৰ ৰয়'ষ্টন অবেলহঁতকে আদি কৰি জননাট্যমণ্ডলীৰ গড্ডাৰ চাহাবহঁতে আমাক প্ৰতিদিনেই প্ৰমাণ কৰি দেখুৱাই আছে হাজাৰবাৰ। য'ত আমি চূড়ান্ত শক্তিহীনতা আৰু অন্তঃসাৰশূন্যতাৰ দৈন্য দেখি লজ্জাত অৱনত হওঁ।

মূঠ কথাত, আমাৰ নাট্য ব্যক্তিত্বসকল Activist নাট্যকৰ্মী হ'ব নোৱাৰা পৰ্যন্ত অথবা আমি নাট্যকৰ্মীসকলে নিজৰ মধ্যবিত্তীয় চাহাবী পোছাকৰ চিলাই ছিঙি ফালি সৰ্বক্ষণৰ ক্ষেত্ৰভিত্তিক নাট্যকৰ্মীলৈ ৰূপান্তৰ ঘটাব নোৱাৰিলে, নিজস্ব আত্মম্ভৰিতা ত্যাগ কৰি সহমৰ্মিতাৰে সতীৰ্থ নাট্যকৰ্মীৰো সামগ্ৰিক কাম-কাজৰ খুজ ল'ব নাজানিলে, সকলোৰে কাম-কাজ, পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা, চিন্তা-ধাৰণাৰ আয়তনৰ সঘন সন্ধান পাব পৰাকৈ এখন কেন্দ্ৰীয় থিয়েটাৰ প্লেটফৰ্মৰ সংৰচনা কৰিব নোৱাৰিলে হয়তো ৰাজনীতি-অৰ্থনীতিৰ সমানেই আজিৰ সাম্ৰাজ্যবাদী বিশ্বায়নে আমাৰ সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰখনতো নিতৌ মানুহৰ চিন্তা-শক্তিক পংগু বনোৱাৰ, অন্ধ চমকত লিপ্ত কৰাই চেতনাৰ ৰাজহাড় ভাঙি দিয়াৰ যি সবল আৰু সংগোপন এক Cultural Terrorism-ৰ কৌশলী মায়াজাল ৰচনা কৰিছে, তাত যিকোনো মুহূৰ্ততে আমাৰ সমস্ত জীৱনমুখী সৃষ্টি-কলা পণ্য আৰু পংগু হৈ যাবলৈ কেতেপৰ ?

OOOOOO

অসমৰ সাম্প্ৰতিক নাটক ঃ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা

সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ

এটা অঞ্চলৰ নাটকতেই সেই অঞ্চলৰ ইতিহাস, অঞ্চলটোৰ বিকাশ, অঞ্চলটোৰ মানুহৰ সংগ্ৰামৰ প্ৰতিচ্ছবি প্ৰতিফলিত হয়। সেয়ে এটা অঞ্চলত ৰচিত হোৱা আৰু পৰিৱেশিত হোৱা নাটক হৈ পৰে এটা অঞ্চলৰ প্ৰাকৃতিক আৰু সাংস্কৃতিক পৰিচয়।

অসম ভাৰতবৰ্ষৰ উত্তৰ-পূৱত অৱস্থিত এখন ৰাজ্য। এই অঞ্চলৰ ভৌগোলিক গঠন, জনগাঁথনি, কৃষিপ্ৰণালী, উৎপাদিত সামগ্ৰী, পাহাৰ-ভৈয়ামৰ ভিন্নতা আৰু প্ৰাকৃতিক পৰিঘটনাৰ ভিন্নতাই এই অঞ্চলৰ সাহিত্য-সংস্কৃতি ভাৰতৰ অন্যান্য অঞ্চলতকৈ পৃথক কৰি পেলাইছে। জনজাতি-প্ৰধান হোৱা বাবে এই অঞ্চলৰ অৰ্থনীতিৰ ৰূপ সুকীয়া। গতিকে এই অঞ্চলৰ সংস্কৃতিয়ে বিশেষ ৰূপ পাবলৈ বাধ্য। ভিন ভিন সময়ত ভিন ভিন শাসকে শাসন কৰা বাবে তেওঁলোকে পৃষ্ঠপোষকতা কৰা সংস্কৃতিও পৃথক পৃথক। বিভিন্ন সময়ত প্ৰব্ৰজিত হৈ বিভিন্ন জনগোষ্ঠী এই অঞ্চললৈ আহিছে, তেওঁলোকেও এই অঞ্চলত বিশেষ অৱদান আগবঢ়াইছে। শংকৰ-মাধৱৰ ধৰ্মীয় মাৰ্গ আৰু ফলশ্ৰুতিত নিৰ্মাণ হোৱা সাংস্কৃতিক পৰম্পৰা এই অঞ্চলৰ বাবে এক দিক-নিৰ্ণয়কাৰী বিষয়। বিশ্বক ঔদ্যোগিক বিকাশেৰে চমৎকৃত কৰা ব্ৰিটিছ সাম্ৰাজ্যৰ অধীনলৈ অসম তথা উত্তৰ পূৰ্বাঞ্চল এসময়ত যায়। এই ঐতিহাসিক ঘটনাই জনজাতীয় বিকাশৰ পৰা সামন্ততান্ত্ৰিক বিকাশলৈ আগবঢ়া এই অঞ্চললৈ বোৱাই আনে আধুনিকতাৰ বতাহ। কালক্ৰমত অসম ভাৰতীয় উপদ্বীপৰ সৈতে ৰাজনৈতিকভাৱে সংযুক্ত হয়। এই ঘটনায়ো এই অঞ্চলটোৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক বিকাশত গভীৰ প্ৰভাৱ পেলায়। গণতন্ত্ৰ স্থাপন হোৱাৰ পাছত মুক্ত চিন্তাৰ সুবিধা হয়। ফলশ্ৰুতিত অঞ্চলটোৰ সংস্কৃতিয়ে পুনৰ নতুন ৰূপ পায়। 'পাৰ্লিয়ামেন্টাৰি ডেমক্ৰেচি' (Parliamentary Democracy)ৰ নতুন ৰূপ এই অঞ্চলৰ মানুহৰ অভিজ্ঞতাৰ অন্তৰ্ভুক্ত হয়, আৰু অৱশেষত আহি পায় বিশ্বায়নৰ ভাৰতবৰ্ষ। এই সকলোবিলাক এই অঞ্চলৰ নাটকতেই কেৱল নহয়, সমগ্ৰ সাংস্কৃতিক বিকাশত প্ৰত্যক্ষভাৱে প্ৰতিফলিত হয়।

অসমৰ সাম্প্ৰতিক নাটকত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ বিষয়ে যদি আলোচনা কৰা

হয়, তেন্তে এই অঞ্চলৰ মানুহৰ বিকাশৰ সামাজিক ধাৰাটোও বিবেচনা কৰিব লগা হয়। তদুপৰি অসমৰ মধ্যশ্ৰেণীৰ গঠনৰ প্ৰক্ৰিয়া আৰু এই মধ্যশ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰগত দিশটোও গুৰুত্ব সহকাৰে বিবেচনা কৰিবলগীয়া বিষয়। চুটি আলোচনাত এই গোটেইবিলাক কথা অনা সম্ভৱ নহয়। কিন্তু আলোচনাৰ দৃষ্টিভংগী এনে হ'ব।

অসমৰ আধুনিক অসমীয়া নাটক, অসমৰ লোকনাট্য বা অসমৰ শাস্ত্ৰীয় ৰীতিবদ্ধ নাটক, অংকীয়া নাট বিকশিত হৈ সৃষ্টি হোৱা নাই। বৰঞ্চ, সেই সকলো পৰম্পৰা সচেতনভাৱে বিসৰ্জন দি অসমৰ আধুনিক নাটক সৃষ্টি হৈছিল। অসম তথা উত্তৰ-পূৱ ভাৰতত অলেখ লোকনাট্য পৰম্পৰা বিদ্যমান যদিও আধুনিক নাট্যশৈলী কিন্তু পশ্চিমৰ পৰাহে গ্ৰহণ কৰা হৈছিল। ভাৰতবৰ্ষ ব্ৰিটিশ্ব সাম্ৰাজ্যৰ অধীনত থকা কালত ভাৰতলৈ প্ৰচেনিয়াম মঞ্চৰ আগমন ঘটে। প্ৰচেনিয়াম মঞ্চত দৰ্শক আৰু অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ মাজত এটা অন্তৰ থাকে। দৰ্শকৰ পৰা এটা উচ্চতাত অভিনয় শিল্পীসকল থাকে। সেই অন্তৰ আৰু উচ্চতা কিছু পৰিমাণে আভিজাত্যৰো পৰিচায়ক আছিল। সেয়ে এই নব্য-নাটকে লোকনাট্য বা লোকনাট্য শিল্পীৰ পৰা দূৰত অৱস্থান কৰিছিল। অসমৰ মধ্যশ্ৰেণীৰ যিসকল লোক অসমৰ বাহিৰলৈ, বিশেষকৈ পশ্চিম বংগলৈ গৈ নাটক চোৱাৰ সুবিধা পালে, তেওঁলোকে অসমলৈ কঢ়িয়াই আনিলে প্ৰচেনিয়াম মঞ্চ। তাৰ বাবে প্ৰয়োজন হ'ল নতুন আৰ্হিৰ নাটক লিখাৰ। প্ৰথমে আৰম্ভ হ'ল প্ৰচুৰ অনুবাদৰ। পশ্চিমৰ নাটকেই সেই সময়ত অসমীয়া নাটকৰ আদৰ্শ হ'বলৈ বাধ্য হ'ল। নাট্যকাৰে সন্মুখত এটা প্ৰচেনিয়াম ৰাখিহে নাটক লিখাৰ চিন্তা কৰিবলৈ ধৰিলে। ফলত প্ৰচেনিয়াম-নিৰ্ভৰ নাটকেই অসমত ৰচিত হ'বলৈ ধৰিলে। এটা ফৰ্মাই যেনেকৈ নিৰ্মীয়মান এটা শিল্পবস্তুৰ আকাৰ সীমাবদ্ধ কৰি তোলে, ঠিক সেইদৰেই প্ৰছেনিয়াম নামৰ ফৰ্মাটোৱে অসমৰ নাটকৰ ৰূপ নিৰ্ণয় কৰি পেলালে। সেই প্ৰচেনিয়ামৰ পৰিবেশতে অসমত নাটক ৰচনা আৰু পৰিবেশনাৰ এটা বাতাৱৰণ সৃষ্টি হ'ল।

তাৰ সমানে সমানে কিন্তু পৰম্পৰাগত নাট্যশৈলীও সমান্তৰালভাৱে চলি থাকিল। নামঘৰবিলাকত অংকীয়া শৈলীত ভাওনাৰ নাট ৰচনা হৈ থাকিল। *পুৰাণ*, *ভাগৱত*, *মহাভাৰত*, *ৰামায়ণৰ* কাহিনীৰ আলমত, বা সম্পূৰ্ণ কাল্পনিক কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰে ভাওনাৰ নাটবিলাক ৰচিত হৈ পৰিবেশিত হৈ থাকিল। ব্ৰজাৱলী ভাষা এৰি সম্পূৰ্ণ কথিত অসমীয়া ভাষাত অমিত্ৰাক্ষৰ আৰু মিত্ৰাক্ষৰ দুয়োটা ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰি এই ভাওনাৰ নাটবিলাক ৰচিত হ'বলৈ ধৰিলে। বিশুদ্ধ দাস্য ভক্তি এই নাটকবিলাকৰ মূল বৈশিষ্ট্য। আধুনিক নাটকৰ প্ৰভাৱ এই নাটকত পৰিল

বিশেষকৈ ভাষা আৰু অভিনয়ত। কিয়নো, মেল'ড্ৰামা আৰু ৰিয়েলিষ্টিক অভিনয়-শৈলীৰ পৰা কিছু ধাৰণা পোনপটীয়াকৈ আৰু কেতিয়াবা আওপকীয়াকৈ এই ভাওনাৰ ওপৰত পৰিল। এই নাটকবিলাকৰ নাট্যকাৰসকল প্ৰায় ক্ষেত্ৰতেই উহ্য হৈয়েই থাকি যায়। এই নাটকবিলাককো কিন্তু বিশেষ ভক্তি ভাৱেৰে সামৰি-সুতৰি ৰখা হয়।

অসমত নাটক ছপা আখৰত পাবলৈ মস্কিল। সেয়ে বহুত নাটকৰ সবিশেষ পোৱা নাযায়। হাতে লিখা অৱস্থাতে বহু নাটকৰ সম্ভাৱনা শেষ হৈছে। সেয়ে অসমৰ নাটকৰ সম্পূৰ্ণ ছবিখন যিকোনো অনুষ্ঠানৰ পৰাই তুলি ধৰা কঠিন।

অসমত বড়ো, কাৰ্বি, ৰাভা, মিচিং আদি বিভিন্ন জনগোষ্ঠীয় ভাষাত নাটক ৰচিত হৈ আছে আৰু সংশ্লিষ্ট জনগোষ্ঠীসমূহে নাটবিলাক মঞ্চস্থ কৰি আছে, এইবিলাক নাটকৰো সঠিক খা-খবৰ পোৱা বহু ক্ষেত্ৰত জটিল।

নাটকত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা বুলি ক'লে কথাটো দুই ধৰণেৰে বুজিব পাৰি। এক : আত্মবিশ্বাসহীন এক কচৰৎ। যিটো কৰি থাকোঁতে সংশ্লিষ্টসকলে নাজানে সেইয়া গ্ৰহণযোগ্য কিবা কৰিছেনে নাই। দুই : নিজৰ কল্পনা-শক্তিৰ প্ৰয়োগেৰে আত্মবিশ্বাসী হৈ নতুনত্বৰ সন্ধান কৰা, যি নতুনত্ব কেৱল নতুনত্বৰ সন্ধানৰ খাতিৰতে কৰা হোৱা নাই। নিজে ৰচনা কৰিব খোজা নাটকখনৰ যিটো বিষয় সেই বিষয়ে হয়তো দাবী কৰিছে যে, প্ৰচলিত সীমাৰ ভিতৰত সেই বিষয়টো সীমাবদ্ধ কৰি ৰাখিব নোৱাৰি, সীমাৰ বাহিৰলৈ ওলাই যাব লাগিব; তেতিয়া নতুন এটা শৈলীৰ আবাহন কৰা হৈছে, সেইয়া এক নতুন শৈলী বুলি, নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা বুলি স্বীকৃতি লাভ কৰিছে। অসমত দুয়ো ধৰণৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাই দেখা যায়। প্ৰথম শ্ৰেণীভুক্ত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কম যদিও বিৰল নহয়, কোনো কোনো সময়ত হয়তো দৰ্শক-সমালোচকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিবলৈ তেনে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা সক্ষম হয় আৰু বেছি ক্ষেত্ৰতে বিশেষ অৰ্থপূৰ্ণ হৈ উঠিবগৈ নোৱাৰে, কেতিয়াবা অৱশ্যে চমক সৃষ্টি নকৰাকৈ নাথাকে।

অসমত নাটকৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা দুটা স্তৰত হৈ আছে – নাট ৰচনাত আৰু নাট পৰিৱেশনত। নাটক এহাতে যেনেকৈ সাহিত্য আনহাতে সমান্তৰালভাৱে পৰিৱেশ্য-কলাও। গতিকে দুয়ো ক্ষেত্ৰতে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ দ্বাৰা নতুনত্বৰ সন্ধান কৰা হৈছে। নতুন নতুন বিষয় আৰু সেই বিষয়টো উপস্থাপন কৰিবলৈ নতুন শৈলীত নাট ৰচিত হৈছে। পুৰণা নাটক এখন বা ক্লাচিক এখনকে মঞ্চত নিজস্ব ইন্টাৰপ্ৰিটেশ্যনেৰে যেতিয়া উপস্থাপিত কৰা হয়, তেতিয়া ই হৈ পৰে পুৰণা নাটকখন বা ক্লাচিকখনৰ পুনৰ নিৰ্মাণ। সেই পুনৰ নিৰ্মিত ৰূপটো নিসঃন্দেহে এক বিশেষ সৃষ্টি। এই সৃষ্টিও সম্ভৱ তেতিয়াহে যেতিয়া নতুন পৰিসৰত তাক এবাৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰি চোৱা

যায়। নতুনত্বৰ সন্ধানৰ বাবে নাট্যকাৰ বা পৰিচালকসকলৰ যি স্পৃহা সৃষ্টি হয়, সেয়া পৰিৱৰ্তিত সামাজিক, ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক পৰিস্থিতিয়ে মানুহৰ মাজত সৃষ্টি কৰে। বিজ্ঞানৰ নানা চমকপ্ৰদ আৱিষ্কাৰসমূহ পলমকৈ হ'লেও অসমৰ চাৰিসীমাত খলকনি তোলে। সেইবিলাকৰ প্ৰভাৱত বা সেই আৱিষ্কাৰসমূহৰ লগতে সমানে সমানে ফেৰ মাৰিবলৈ নাটকে কিছু অভিনৱত্বৰ দাবীও কৰে। সেই অভিনৱত্ব কেনেদৰে আহে বা আহিব পাৰে সেই বিষয়েও নানা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলে, কেতিয়াবা হয়তো সেয়া হয় যান্ত্ৰিক – স্পন্দনহীন আৰু কেতিয়াবা হৈ উঠে প্ৰাণস্পৰ্শী, অৰ্থবহ আৰু কল্পনাঘন। চিনেমা বা ইলেক্ট্ৰনিক মিডিয়াৰ দ্ৰুত সম্প্ৰসাৰণৰ ফলত সেই মিডিয়াৰ প্ৰভাৱো অসমীয়া নাটকে গ্ৰহণ কৰিছে বা কৰিব লগা হৈছে। এই গোটেইবিলাকে অসমৰ নাটকৰ নিজা ৰূপ গঠন কৰি তাক আগুৱাই নি আছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই ***লভিতা*** নাটকখনৰ পাতনিত লিখিছে –

> “***লভিতা*** যদিও নাটকাকাৰে ৰংগমঞ্চৰ কাৰণেই লেখা হৈছে, তথাপিও ই গতানুগতিক নাটকৰ শাৰীত নপৰে। ইয়াত সচৰাচৰ যেনেকৈ নাটকত আখ্যান, প্লট, চৰিত্ৰাংকন থাকে, ঠিক সেইদৰে সেইবোৰ ইয়াত দিয়া হোৱা নাই। আখ্যান আছে যদিও তাক মাত্ৰ নাটকীয় ঘটনাৱলী গাঁথিবলৈ সূত্ৰৰ দৰেহে লোৱা হৈছে। প্লট ইয়াত দেখুৱাব খোজা নাই। নায়ক-নায়িকা হিচাপে ইয়াত চৰিত্ৰ নাই। ইয়াৰ নায়ক গোটেই অসমীয়া ৰাইজেই। অসমীয়া সমাজে কেনেকৈ বেলেগ বেলেগ জীৱন-ক্ষেত্ৰত সেই ক্ষেত্ৰৰ মাজেদি ব্যক্তিৰ সাম্ৰাজ্যবাদী সমৰৰ অসমীয়া জীৱনৰ ওপৰত সংঘাতক এহাতেৰে বাধা দি আনহাতে ভাৰতত সাম্ৰাজ্যবাদীৰ প্ৰভুত্ব বোধ কৰিবলৈ বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱৰ মাজেদি জাতিৰ সক্ষমতা বা অক্ষমতা দেখুৱাইছে, তাকেইহে এই নাটকত পাব।”
>
> (*জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী*, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৮১)

১৯৪৭ চনত লিখা এই কথাখিনিৰ গুৰুত্ব অসীম। গুৰুত্বটো মই এনেদৰে বুজিছো ঃ সেই সময়ত নায়ক-নায়িকাৰে (Protagonist) সমৃদ্ধ কাহিনীৰে লিখা নাটককহে নাটক বোলা হৈছিল। ছেক্সপীয়েৰ আদিৰ নাটকৰ প্ৰভাৱ সম্পূৰ্ণ স্পষ্ট আছিল। সেই বান্ধোনৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ ওলাই আহিল। অৰ্থাৎ তেওঁৰ কাহিনীয়ে সেই গণ্ডীৰ ভিতৰত তেওঁক আবদ্ধ কৰি ৰাখিব নোৱাৰিলে। তেওঁ এজাক মানুহক নায়ক-নায়িকা বুলি সেই তেতিয়াই ঘোষণা কৰিলে। সেয়া তেওঁৰ সেই সময়ৰ পৰীক্ষা

experiment। সেই পৰীক্ষা সফল হ'ল নে বিফল হ'ল সেয়া বেলেগ এটা কথা - কিন্তু, সেই পৰীক্ষা আত্মবিশ্বাসী, সুচিন্তিত আৰু সজোৰ। তেনেহ'লে ক'ব পাৰি যে, উদ্দেশ্য প্ৰণোদিতভাৱে যদি নাটকত কোনোবাই পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আৰম্ভ কৰিলে সেয়া জ্যোতিপ্ৰসাদেই আৰম্ভ কৰিলে। অৰ্থাৎ নাটক নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত পূৰ্বৰ যি নীতি-নিয়ম আছিল সেয়া ভংগ কৰিছে জ্যোতিপ্ৰসাদে। এই ক্ষেত্ৰত আপ্তব্যাক্যৰ দৰে ব্যৱহাৰ কৰি থকা এষাৰ কথাৰ উল্লেখ প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰা হৈছে। বাক্যষাৰ হৈছে : The best thing about rules is breaking them or finding a way around them. পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ এয়াই হৈছে ভেটি বা প্ৰথম পাঠ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পিছৰ পৰাই অসমত নাটকৰ জগতত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰে বন্তিগছি জ্বলাই ৰাখিছে – বহুজন নাট্যকাৰে এইষাৰ কথাৰ ভিত্তিতে।

পূৰ্বেই উল্লেখ কৰা হৈছে যে, অসমৰ আধুনিক নাটকৰ শৈলী পশ্চিমৰ পৰাহে গ্ৰহণ কৰা হৈছে। সেই শৈলীতহে নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে নিজক প্ৰকাশ কৰিছিল। কিন্তু, লাহে লাহে নাটকত ভাৰতীয়ত্বৰ সন্ধান আৰম্ভ হ'ল। পশ্চিমতে ক্ষান্ত নাথাকি পূবৰ ফালেও দৃষ্টি নিক্ষেপ হ'ল। এই ক্ষেত্ৰত 'নেশ্যনেল স্কুল অৱ ড্ৰামা'ৰ প্ৰভাৱ সৰ্বাধিক। অসমৰ যিসকল লোকে ভাৰতীয় চহকী পৰম্পৰাগত নাটক আধুনিক ধৰণেৰে মঞ্চত দেখি বা পঢ়ি অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিলে তেওঁলোকে অসমতো লোকনাট্য শৈলীৰ নাট ৰচনাত হাত দিলে। আধুনিক মানুহৰ জীৱন আৰু জগতৰ কথাও যে এই শৈলীৰে নতুনকৈ নিৰ্মাণ কৰিব পাৰি সেঁয়া আৰম্ভ হ'ল অৱে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰে।

দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ বিভীষিকা আৰু ভয়াবহতাই জীৱন আৰু এই জগতৰ অসাৰতা আৰু অস্থায়ীত্বৰ প্ৰতি বিশ্ববাসীক সচেতন কৰি তুলিলে। বিশ্বজুৰি মনীষী লেখকসকলৰ হাতত এই ধাৰণাৰে মঞ্চ ভৰি পৰিল। কিন্তু, এই ধাৰণা অসমলৈ বহু পলমকৈহে আহি সাহিত্যত পৰিস্ফুট হ'ল। কেতিয়াবা এই ধাৰণাৰ সামান্য ৰেঙণিহে দেখা গ'ল, আৰু কোনো কোনো নাটকত অধিক সফলভাৱে এই ধাৰণা পৰিস্ফুট হ'ল। এই ধাৰা কিন্তু পূৰ্ণ ৰূপত বিকশি নুঠিল – অসমৰ নাটকত। এই নতুন নতুন ধাৰণাবিলাক অহাৰ লগে লগে অসমৰ নাট্যকাৰ, পৰিচালকসকলে কিছুমান কাম কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। সেয়া হ'ল, তেওঁলোকে প্ৰচলিত নিয়ম-নীতিৰ পৰা ফালৰি কাটি আহি স্বাধীন এক সত্তাৰ সন্ধান আৰম্ভ কৰিবলগীয়া হ'ল। নিজক প্ৰকাশ কৰিবৰ নিমিত্তে নতুন ভাষা, নতুন পৰিস্থিতি, নতুন বিন্যাস বিচাৰি ল'বলৈ বাধ্য হ'ল।

প্ৰগতিশীল চিন্তাই অসমৰ নাটকত আটাইতকৈ বেছি প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। যি সময়ত নাটক বিশুদ্ধ বিনোদন আছিল, সেই সময়ত এই চিন্তাই নাটকক সজোৰ প্ৰত্যাহ্বান জনালে। এই চিন্তাৰ প্ৰভাৱত নতুন নাটকৰ ৰচনা আৰম্ভ হ'ল। নাটকৰ চৰিত্ৰ বা কাহিনীয়েই নহয় নাটকৰ কথনশৈলীও সলনি হৈ পৰিল। দ্বন্দ্বাত্মক বস্তুবাদে নাটকৰ সকলোখিনি অস্তিত্বতে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবলৈ ধৰিলে। বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্‌ট যেন এই সময়ৰ নাটকৰ মূল খুটা - এনে হৈ পৰিল। নাটকলৈ অহা এই ঢৌ সৰ্বত্ৰ বিয়পি পৰিল। প্ৰচুৰ নাটক এনে চিন্তাৰ প্ৰভাৱত লিখা হ'ল। ই নাটকৰ প্ৰতি সমস্যাৰো সৃষ্টি নকৰাকৈ নাথাকিল। এইখিনিতে ড° হীৰেন গোহাঁইৰ ১৯৭১ চনত প্ৰকাশিত 'কেৱল মানুহৰ আছে গান' নামৰ ৰচনাখনিৰ এটি উদ্ধৃতি প্ৰণিধানযোগ্য। ড° গোহাঁয়ে কৈছিল,

> *“ সংস্কৃতি চৰ্চাৰ সম্পৰ্কে বহু সংখ্যক কমৰেডৰ মনত থকা ভ্ৰান্তি দূৰ কৰাৰ প্ৰয়োজন আছে। ক্ষয়িষ্ণু বুৰ্জোৱাই যিদৰে সংস্কৃতি কেৱল মানসিক শিহৰণ (sensation) ৰ উৎস বুলি ধৰে, ঠিক তেনেকৈ কিছুমান কমৰেডে সংস্কৃতিক স্থূল উত্তেজনাৰ উৎস বুলি ভাবে। ৰাজনৈতিক সংগ্ৰামৰ বাবে শ্লʼগানৰ দৰে উত্তেজনা দিয়াই যেন সংস্কৃতিৰ ধৰ্ম।”*

এনে প্ৰৱণতা সেই সময়ৰ নাটকত খুউব দেখা গৈছিল। সামাজিক দায়বদ্ধতাৰ নামত নাটক নহৈ বহুত প্ৰবন্ধৰ দৰে সংলাপ লিখা হৈছিল। শ্লʼগানধৰ্মী নাটকো অনেক হ'ল। পশ্চিমবংগৰ নাটকৰ অন্ধ অনুকৰণো চলিল। এনে হ'ল যে, বাদল চৰকাৰৰ *সুখপাঠ্য ভাৰতেৰ ইতিহাস* নামৰ বহু প্ৰচলিত নাটকৰ অনুকৰণত এখন নাটক অসমীয়াত লিখি বহু নাম-ধামো গোটোৱা হ'ল। কিন্তু কালৰ গতিত সেই নাটকৰ আৰু কোনো অৱস্থিতি নাথাকিল। ব্ৰেখ্‌টীয় কৌশল বা শৈলী বুলি বহু নাভূত-নাশ্ৰুত কাৰুকাৰ্য মানুহে দেখিলে। একো বুজিব নোৱাৰি সাধাৰণ দৰ্শক তাপ মাৰিলে। বহু ক্ষতি হ'ল অসমৰ নাটকৰ। এই চাকনৈয়াত পৰি বহু সম্ভাৱনাময় কলম শেষ হ'ল। ড° গোহাঁয়ে লিখিবলৈ বাধ্য হ'ল,

> *“‥‥ বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্‌টৰ নাট্যকলাৰ বহু অন্ধ অনুকৰণ এই দেশত হৈছে। কিন্তু, তেওঁৰ উদ্দেশ্যৰ দিশ আমাৰ এইবোৰ নাটকত কিমান দূৰ দেখা যায়। চেচুৱানৰ ভাল মানুহজনী নাটত সনাতন নৈতিকতাৰ স্ব-বিৰোধ আৰু ব্যৰ্থতা যিদৰে উদ্ঘাটিত হৈছে – আমাৰ কোন নাটকত হৈছে ……।”*

হয়তো ড° গোহাঁইৰ দৰে ব্যক্তিৰ সজোৰ আহ্বান সংবেদনশীল নাট্যকাৰসকলে হৃদয়ংগম কৰিব পাৰিছিল। স্থূল শ্লোগানধৰ্মী নাটক অন্তৰ্ধান হ'ল অসমৰ মঞ্চৰ পৰা। কিন্তু প্ৰগতিশীল চিন্তাৰ প্ৰভাৱ কিন্তু অসমৰ নাটকত স্থায়ী ৰূপত থাকি গ'ল। যিকোনো অন্যায়, দমন আৰু শোষণৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ নাটকত প্ৰথমে তেতিয়াৰ পৰাই আৰম্ভ হয়। মঞ্চত প্ৰতিবাদৰ জোৱাৰ উঠে। এই ধৰণৰ চিন্তা-চৰ্চা সেই সময়ৰ পৰাই আৰম্ভ হয়।

অসমৰ আধুনিক নাটকৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁতে গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ *ৰামনৱমী*ৰ পৰা আৰম্ভ হৈ অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকত সামৰাৰ এক পৰম্পৰা অসমত বহুদিন ধৰি চলি আহিল। গতিকে বহু নাট্যকাৰে সাম্প্ৰতিক সময়খিনিত কি কি কৰি আছিল সেয়া আজিৰ তাৰিখত কোৱা মস্কিলেই নহয়, কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত দুৰূহো। একোখন নাটক এখন বিশেষ ঠাইত মাত্ৰ এনিশা বা দুনিশা মঞ্চস্থ হয়। বহুতো সম্ভাৱনা তেনে নাটক এখনে লৈ আহে কিন্তু এনিশা বা দুনিশাতে সামৰা বাবে সি কেতিয়াও পূৰ্ণ পৰ্যায়ৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা হৈ নুঠে। সেয়ে বহু নাটক বৃহত্তৰ দৰ্শক-সমালোচকৰ দৃষ্টিৰ পৰা দূৰত লুকাই যায়।

একাংক নাটক ঃ

পঞ্চলিশ মিনিটৰ ভিতৰত শেষ কৰিবলগীয়া এই নাটক অসমৰ বাবে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ প্ৰধান থলি। একাংক নাটকৰ সংজ্ঞা যি যিই নহওক অসমত একাংক নাটক মানে সীমিত চৰিত্ৰৰ পঞ্চলিশ মিনিটৰ ভিতৰত শেষ কৰিবলগীয়া নাটক। এই নাটকৰ মূল পৃষ্ঠপোষক একাংক নাটক প্ৰতিযোগিতা অনুষ্ঠিত কৰা বিভিন্ন সমিতিবিলাক। এই প্ৰতিযোগিতাবিলাকে অসমত বহু নাট্যকাৰৰ জন্ম দিছে। একাংক নাটকৰ চোৰাশালিৰ পৰা ইতিমধ্যে ওলাই অহা অসমৰ বৰ্তমানৰ কেইজনমান সক্ৰিয় নাট্যকাৰ হ'ল – আলি হাইদৰ, ৰফিকুল হোছেইন, অজিত বৰঠাকুৰ, পংকজজ্যোতি ভূঞা, লিয়াকৎ আলি, দীপক গগৈ, সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ, দেৱব্ৰত মহন্ত আদি। এই তালিকাখন দীঘল কৰি নি থাকিব পাৰি। এই একাংক নাটকৰ বিষয়েই দীঘলীয়া আলোচনাৰ অৱকাশ আছে। ই স্বয়ং সম্পূৰ্ণ এক আলোচনাৰ বিষয়। ইয়াত মাত্ৰ কেইখনমান নাটকৰ আলোচনাহে আগবঢ়োৱা হ'ব, যাৰ দ্বাৰা একাংক নাটকত হোৱা শেহতীয়া পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ সামগ্ৰিক ৰূপটো পৰিস্ফুট হ'ব।

আলি হাইদৰে *এলান্ডুৰ পাহাৰ*, *অহৈতুকী স্বদেশ প্ৰীতি*, *এটা চোলাৰ কাহিনী* – এই তিনিখন একাংকিকা নাটকেৰে বিশেষ ধৰণেৰে এটা স্পন্দন তুলিবলৈ সক্ষম হৈছিল। *অহৈতুকী স্বদেশ প্ৰীতি* নাটকখনত নাট্যকাৰে বানপানীত পৰা মানুহৰ

বিপৰ্যয় আৰু তেওঁলোকৰ ওপৰত হোৱা নিষ্ঠুৰ কেৰিকেচাৰ অতি সুন্দৰকৈ দেখুৱাইছে। চৰকাৰী মানুহৰ হৃদয়হীন, দায়িত্বহীন ব্যৱহাৰ এনে স্পষ্ট ৰূপত দেখুৱাইছে যে, যি মন স্পৰ্শ কৰে দৰ্শকৰ। ইয়াৰ সকলোবোৰ মুহূৰ্ত কলাসুলভ। মঞ্চটো কেইবাটাও বিশেষ বিশেষ ভাগত ভাগ কৰি আচবাবহীনভাৱেই ভাৰতত্থন দেখুওৱাৰ যি পৰিকল্পনা কৰা হৈছিল সেয়া অভিনৱ আৰু চমকপ্রদ আছিল, সেই সময়তে। তিনিওখন নাটকতে লোকায়তী সুৰ বিদ্যমান। কোনো সময়তে নাটক কেইখনে কলা-সুলভতা হেৰুওৱা নাই। কাহিনী, চৰিত্ৰ আৰু কথন প্ৰণালী সকলো বিলাকেই আছিল নতুন। *এটা চোলাৰ কাহিনীৰ* নতুনত্বই সকলোকে চমৎকৃত কৰিছিল। ‘চোলা’ এটা ৰূপকৰ দৰে ব্যৱহাৰ হৈছিল। নাটক কেইখনৰ আবেদন চিৰকালৰ। ৰফিকুল হোছেইনৰ *অভিমন্যুৰ মহাকাব্য* সেই সময়ৰ চিন্তা উদ্ৰেককাৰী প্ৰগতিশীল চিন্তাৰ নাটক। কিন্তু সেই চিন্তা অটুট ৰাখিও শ্ৰীহোছেইনে পৰৱৰ্তী পৰ্যায়ত তেনে ধৰণেৰে নাটক নিলিখিলে আৰু। জাহ্নু বৰবৰাৰ *শেন-কণুৱাৰ ৰণ* প্ৰগতিশীল চিন্তাৰ নাটক। সত্তৰ দশকৰ শেষৰ ফালে আৰু আশীৰ দশকত অসমত একাংক নাটকত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ জোৱাৰ উঠিছিল। *আৰ্তনাদ*, *মই ক্লীৱ*, *ডি মেজিক অৱ ফৰটি চেভেন*, *নাটক হ'লেও নাটক নহয়*, *বিশ্বাসে মিলয়ে হৰি*, *আবেলিৰ কবিতা*, *সমুদ্ৰ মন্থন* আদি নাটকে সেই সময়ছোৱাত অসমৰ নাটকলৈ বিশেষ ধাৰাৰ আবাহন কৰিলে। নাটকবিলাকৰ কাহিনী, কথন-প্ৰণালী আৰু পৰিবেশন – এই তিনিওটাতে পৰিৱৰ্তন আহিছিল। মৌলিকতাৰ সন্ধান পোৱাৰ উপৰিও এই সময়ছোৱাত যিবিলাক নাটক ৰচিত হৈছিল সেইখিনি পূৰ্বৰ নাটকবিলাকৰ পৰা বহুত দূৰত এক নতুন স্থানত অৱস্থান লৈ ৰচিত হৈছিল। সেই অৱস্থান কিন্তু চমক সৃষ্টিকাৰী অৱস্থান নহয়। নতুনত্বৰ সন্ধানত এচাম নাট্যপ্ৰেমীয়ে কৰা কিছুমান সঁচা অৰ্থত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা। সেইবাবেই এই সময়ছোৱাত জন্ম হোৱা নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে অসমৰ নাটকত স্থায়ী আৰু ব্যঞ্জনাময় অৰিহণা আগবঢ়াবলৈ সক্ষম হৈছে।

একাংক নাটকত বহুজনে নিজস্ব পৰিচয় দিয়া সম্ভৱ হৈছে যদিও নাট্যকাৰ পংকজজ্যোতি ভূঞাৰ একাংক নাটকবিলাকৰ বিশেষত্ব আছে। সেই নাটকত শ্ৰীভূঞাই সদায় নতুন নতুন আংগিক আৰু কাহিনীৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰিছে। তেওঁৰ নাটকৰ বিশেষত্ব হ'ল – সহজ-সৰল কাহিনী, চিনাকি চৰিত্ৰ, বুদ্ধিদীপ্ত সংলাপ, কৌতুকপূৰ্ণ পৰিস্থিতি। মঞ্চৰ বিষয়ত নাট্যকাৰৰ দখল থকা বাবে উপস্থাপনৰ সুবিধা। তেখেতৰ কাহিনী কোৱাৰ ধৰণ নিজা। তেওঁৰ *অমৰাৱতীৰ অতিথি*, *অকথ্য-অশ্ৰাব্য*, *বেণ্ডেজৰ গামোচা*, *তিনিটা ৰঙীণ পখিলা*, *এজনী সুগন্ধি ছোৱালী*, *এ পলিটিকেল ড্ৰিম*

আদি নাটকৰ প্ৰতিখনতেই সুকীয়া সুকীয়া আবেদন বিদ্যমান।

এইদৰে দেখা যায় যে, অসমৰ নাটকৰ প্ৰথম পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ থলিখন একাংক নাটকেই। এই একাংক নাটকবিলাক বৰ্তাই ৰাখিছে বিভিন্ন একাংক নাটক প্ৰতিযোগিতা আয়োজক সমিতিবিলাকে। সেই অৰ্থতে প্ৰকৃততে এই সমিতিবিলাকেহে এই পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ক্ষেত্ৰখন সম্ভাৱনাময় কৰি ৰাখিছে ।

o o o o o o

অৰুণ শৰ্মা, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ আদি জ্যেষ্ঠ নাট্যকাৰৰ নাটকবিলাকক আমি পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ আওতালৈ আনিব খোজা নাই। তেখেতসকলে নিজা এটা পদ্ধতি নিজৰ নাটকত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। তেখেতসকলৰ নাটকৰ বিষয়ে আলোচনাও হৈছে প্ৰচুৰ । তদুপৰি তেখেতসকল নিজে নিজেই একো একোটা ধাৰা। অৰুণ শৰ্মাৰ শেহতীয়া *অদিতিৰ আত্মকথা*লৈকে এই কথা প্ৰযোজ্য। সেয়ে আমি এই আলোচনাত অসমৰ সাম্প্ৰতিক অন্য নাট্যকাৰৰ নাটকবিলাকতে আবদ্ধ থাকিম। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাকে আদি কৰি সমালোচকসকলে কিছুমান নাটকৰ বিষয়ে বিভিন্ন প্ৰবন্ধত আঙুলিয়াই গৈছে। সেইখিনি নাটকৰ বিষয়ে এই ৰচনাত পুনৰাবৃত্তিৰ প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰা নাই। সেইখিনি নাটক সম্পূৰ্ণৰূপে পঢ়াশুনা কৰি গৱেষণা কৰিবৰহে উপযুক্ত। প্ৰবন্ধত নাম উল্লেখৰ প্ৰয়োজন নাই।

মুনীন ভূঞাৰ নাটকত আমি দেখিবলৈ পাইছো নতুন চিন্তাৰ সৈতে নতুন কথনশৈলী। *হাতী আৰু ফান্দী*, *জবৌবোৰা পৰজা* – এই দুখন নাটক সমাজ বাস্তৱতাৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা ৰচিত। নাটক দুখনে মৌলিকতা দাবী কৰে ইয়াৰ পটভূমি, চৰিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰায়নত। লোকগীতৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে এনে এটা ধৰণে যে, গীতখিনি নাটকৰ অংগ হৈ গৈছে। সেয়ে ই সফল এক সম্পৰীক্ষা হ'বলৈ সক্ষম হৈছে। নাটক কেইখনৰ প্ৰযোজনাতো (মুনীন ভূঞাদেৱ নিজেই পৰিচালক হোৱা বাবে) নতুন কথন-শৈলী এটা মঞ্চত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। পৰিচালক, নাট্যকাৰ একেজন হোৱা বাবে তেখেতে কিছু সুবিধাও গ্ৰহণ কৰিছিল। চৰিত্ৰবিলাকৰ দ্বাৰা স্ক্ৰীপ্টত নিলিখা বহুতো কথা কোৱাবলৈ সক্ষম হৈছিল। মঞ্চসজ্জা আদিতো একেই কথা ক'ব পাৰি। *সন্ধিক্ষণ* এই দুয়োখন নাটকতকৈ পৃথক। ইয়াত মধ্যবিত্তৰ ফোপোলা স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰিবলৈ এটা আন্দোলনৰ সহায় লোৱা হৈছে। নাটকখনৰ কাহিনী, সংলাপ আদি চলি থাকে এটা সোঁতত আৰু ভিতৰেদি বৈ থাকে অন্য এটি সোঁত। সংলাপৰ গুৰুত্ব অপৰিসীম।

ৰফিকুল হোছেইনৰ *দৈৱকী* নাটকখনত সাধাৰণ মানুহৰ চিৰদিনীয়া জগত এখন অংকিত কৰা হৈছে। যিবিলাক মানুহক কেতিয়াও গণনাত ধৰা নহয় সেই মানুহবিলাকৰ জীৱন, জীৱিকা, প্ৰেম, ভালপোৱা আৰু পৰিৱৰ্তনাকাংক্ষী হৃদয় তথা মস্তিষ্কৰ যি বোবা ছবি সেই ছবিখন সহানুভূতি আৰু নিজস্ব অনুভৱেৰে ইয়াত অংকন কৰা হৈছে। সংলাপ আৰু চৰিত্ৰত মৌলিকতা নিসন্দেহে বিৰাজমান। তদুপৰি পৰিবেশনতো নতুনত্বৰ সন্ধান কৰিছে। *ধোৱা*, *জলাশয়* বা *জলপ্ৰপাতৰ* ক্ষেত্ৰতো তেখেতে মঞ্চবিজ্ঞানক নাটক ৰচনাৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি পেলাইছে। মঞ্চখন যেন নাটকৰ অংগ হৈ পৰিছে।

আলি হাইদৰৰ নাটকবিলাকৰ এটা নিজা ষ্টাইল আছে। তেওঁৰ নাটকত লোকায়তী সুৰ এটা থকাৰ উপৰিও নেৰেশ্যনৰ এটা স্থান ৰাখি থয়। শেহতীয়া *একাংগী-গ্ৰন্থ ক্লান্তি* লৈকে এই কথা ক'ব পাৰি। মঞ্চত তেওঁৰ নাটকবিলাকে নিজা ভাষাত ভাস্বৰ হৈ উঠে। কিন্তু নাটকবিলাকৰ ভাষাত কিছু দুৰ্বলতা পৰিলক্ষিত হয়। কেতিয়াবা সূত্ৰধাৰৰ প্ৰয়োগো উপকৰা যেন অনুভৱ হয়।

দীপক মহন্ত, লিয়াকৎ আলি, পংকজজ্যোতি ভূঞা, দীপক গগৈ আদিৰ নাটকত সদায় নিজা সুৰ একোটা থাকে। নাটকবিলাক চালে গম পোৱা যায় এইকেইখন কাৰ নাটক। দীপক মহন্তই লোকনাট্যৰ আহিত নাটক ৰচনা আৰু পৰিচালনা কৰে। লিয়াকৎ আলিৰ *জোনাকে ধোৱা অৰণ্য* এখন নিজা মৌলিকতা দাবী কৰিব পৰা নাটক। সমসাময়িকতাক ইয়াত সাৰ্বজনীন কৰি তুলিছে নাট্যকাৰে।

গোলাপ বৰাদেৱৰ *বিদ্ৰোহী জনা* আৰু *অন্বেয়* – এই নাটক দুখনৰ মৌলিকতা অস্বীকাৰ কৰাৰ উপায় নাই। অসমীয়া লোকসাহিত্যৰ পৰিচিত চৰিত্ৰ 'জনা গাভৰু'ক নাট্যকাৰে এনেদৰে ৰূপ দিছে যে, জনাই পুৰুষৰ দম্ভক ওফৰাই নিজৰ বিবাহকে অস্বীকাৰ কৰিছে। *অন্বেয়* নাটকখনিৰ যদিও মূল সুৰ নাৰীৰ ওপৰত চলা দমন তথাপি তাৰ অন্তৰ্নিহিত স্ৰোত মানৱতা। মহাভাৰতৰ মাধৱী আৰু গালেৱৰ কাহিনীটোকে বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ নাট্যকাৰে মাধৱীৰ সন্তান জন্ম হোৱাৰ পাছত বাৰে বাৰে কুমাৰী হৈ থকাৰ বৰটোক এনে পৰ্যায়লৈ নিবলৈ সক্ষম হৈছে যে, সি পুৰুষ-দম্ভৰ প্ৰতিয়েই প্ৰত্যাহ্বান। এইখন এখন এপিক ফৰ্মত লিখা নাটক। সূত্ৰধাৰ হিচাপে নাট্যকাৰে ইয়াত নামতিসকলক ব্যৱহাৰ কৰিছে।

মহাভাৰত, *ৰামায়ণ* আদিৰ কাহিনীক আধুনিক চিন্তাধাৰাৰে পুনৰ নিৰ্মাণ কৰা কোনো নতুন কথা নহয়; অসমৰ নাটকতো সেইয়া সম্ভৱ হৈছে। তদুপৰি বিভিন্ন লোক-কথাক পুনৰ নিৰ্মাণো কৰা হৈছে। নাটকলৈ ৰূপান্তৰ কৰোঁতে আধুনিক মানুহৰ

সংকট আৰু সমস্যা প্ৰতিফলন ঘটাবলৈও চেষ্টা কৰা হৈছে। বহু কেইজন নাট্যকাৰে এনে কাম সফলভাৱে কৰিছে। সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ, দীপক মহন্ত, গুণাকৰ দেৱগোস্বামী আদিৰ কথা ক'ব পৰা যায়। আলি হাইদৰৰ *দৈশ যুদ্ধ*ও এনে এক প্ৰয়াস।

নাট্য প্ৰশিক্ষণ যেতিয়াৰ পৰা অৰ্থপূৰ্ণভাৱে ৰূপায়িত হ'বলৈ ধৰিলে তেতিয়াৰ পৰাই অসমৰ নাটকৰ ৰং সলনি হ'বলৈ ধৰিলে। অসমৰ নাটকৰ জগতখনলৈ বিশ্বজগতৰ খা-খবৰ সফলভাৱে আহিবলৈ লাগিল। 'নেশ্যনেল স্কুল অৱ ড্ৰামা'ৰ পৰা ওলাই অসমলৈ অহা দুজনমানে এনে খা-খবৰ ভালদৰেই দিবলৈ লাগিল। তেওঁলোকৰ ভিতৰত অগ্ৰজ দুলাল ৰয়ৰ অৱদান স্বীকাৰ কৰিও ক'ব পাৰি পিছৰ কেইবাজনেও নাটকত নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা অক্ষুণ্ণ ৰাখিছে। তাৰে ভিতৰত 'ছিগাল থিয়েটাৰ অকাডেমি'ৰ দ্বাৰা নিজা ৰূপত নাটকৰ কৰ্ম-ৰাজি ৰাখিছে বাহাৰুল ইছলাম আৰু ভাগিৰথীয়ে। দুই নাট্য প্ৰতিভাই ইতিমধ্যে এক স্তৰত পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলাই আছে। বাহাৰুল ইছলামৰ ৰচিত *সীমাৰ সিপাৰে* নাটকখনিয়ে মৃত্যুতে জীৱন শেষ নহয় – এনে এক ধাৰণা দৰ্শকক দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সেই কথাটো ক'বলৈ নাট্যকাৰে নিজা এটি ফৰ্মৰ আৱিষ্কাৰ কৰিছে। সেই ফৰ্মত ৰচা আছে নাটকখনি। পৰিচালনাও নিজে কৰা বাবে সি এক বিশেষ ৰূপ পাবলৈ বাধ্য হৈছে। তেওঁলোকে ইতিমধ্যে 'ছিগাল ৰেপাৰ্টৰি'ৰ জন্ম দিছে, সেয়ে অহৰহ নতুনত্বৰ সন্ধানত তেওঁলোকে ব্ৰতী হৈ থাকিবলগীয়া হৈছে। নতুন নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰে সেয়া 'ছিগাল'ৰ নাটক নামেৰে পৰিচিত হ'বলৈ ধৰিছে।

জ্যোতি নাৰায়ণ নাথ, অনুপ হাজৰিকা, পাকিজা বেগম, ৰবিজিতা গগৈ আদি 'নেশ্যনেল স্কুল অৱ ড্ৰামা'ৰ স্নাতকসকলে নিজা নিজা টেৰ-ই-টৰি-(Territory)ত কাম কৰি আছে। তেওঁলোকৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাই অহৰহ নতুনত্বৰ সন্ধানত ব্ৰতী হৈ আছে।

যিসময়ত নাটকত ভাৰতীয়ত্বৰ সন্ধান আৰম্ভ হ'ল, সেই সময়ৰে পৰা নাটকত লোকনাট্যৰ গুৰুত্ব বাঢ়িল। লোকনাট্যৰ আধাৰত আধুনিক নাটক ৰচনা আৰু পৰিৱেশনা হ'বলৈ ধৰিলে। অসমো পাছ পৰি নেথাকিল এই ক্ষেত্ৰত। বহুজনে এই প্ৰচেষ্টা হাতত ল'লে। তাৰে কিছুমান সফল হ'ল আৰু কিছুমানৰ ক্ষেত্ৰত লোকনাট্য এক বাহ্যিক অলংকাৰ সদৃশ হৈ থাকিল। তদুপৰি অসমৰ শাস্ত্ৰীয় ৰীতি-বদ্ধ নাটক অংকীয়া নাটৰ আৰ্হিত নাটক ৰচিত আৰু পৰিৱেশিত হ'বলৈ ধৰিলে। এই ক্ষেত্ৰতো ভালেকেইজনৰ নাম ল'ব পাৰি। লোকনাট্যৰ ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত কিন্তু ভিন ভিন লোকে ভিন ভিন মন্তব্য আগবঢ়ায়। যেনে –

> *"আজিকালি সংগীত নাটক অকাডেমীয়ে লোকনাট্য পৰম্পৰাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হোৱাৰ ফলত তেওঁলোকে পোষকতা কৰা কেতবোৰ নাটত কথাতকৈ আংগিক অভিনয় আৰু কচৰৎ সদৃশ কাৰ্যৰ গুৰুত্ব দিয়ালৈ চাই অনুভৱ হয় যে, সংগীত নাটক অকাডেমীয়েও ভাৰতীয় নাটকৰ ভাৰতীয়ত্ব আৱিষ্কাৰ কৰিবলৈ গৈ নাটকৰ দৃশ্যত্ব গুণক আগ ঠাই দি কাব্যগুণ তথা সাহিত্যিক গুণক বিলুপ্ত কৰাৰহে যেন বাট মুকলি কৰিব খুজিছে হয়তো নিজৰ অজ্ঞাত সাৰেই।"*

(সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা : 'সাহিত্য আৰু ন্যাটক', *নাট্য নিৱন্ধ*, পৃষ্ঠা ১০৮, ২০০১ চন।)

> *"সৃষ্টিশীল শিল্পী বা শিল্পী গোষ্ঠীয়ে যেনে আছে তেনেকৈ লোক-কলাক ব্যৱহাৰ নকৰে। সমসাময়িক বিষয় বা ধাৰণাৰ লগত তাক যুক্ত কৰিবলৈ যাওঁতে তাৰ বিস্তৰ সালসলনি ঘটিব। যেনে ধৰক, ভাওনাৰ ৰূপত আধুনিক অংপৰ্যবাহী নাটক কৰিবলৈ গ'লে ভাওনা বা ওজাপালিৰ বহু সালসলনি ঘটিবলৈ বাধ্য। এইবোৰে চমক সৃষ্টি কৰিলেও স্থায়ী নান্দনিক প্ৰভাৱ বিস্তাৰ নকৰিবও পাৰে। হয়তে এক, নতুন মৌলিক গণ সংস্কৃতিৰ অংগ বা উপাদান ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিলে লোক সংস্কৃতিৰ খোলাৰ বিপৰীতে তাৰ শাহটো সংৰক্ষণ কৰিব পৰা যাব। সেই ক্ষেত্ৰত বিবোধ সালসলনি ঘটিব তাৰ বিকৃতি বা অধোগামিতা বুলি ক'বলৈ থল নাথাকিব।"*

(ড° হীৰেন গোহাঁই : 'লোক সংস্কৃতিৰ ভৱিষ্যৎ', *সা ৰে গা মা*, তৃতীয় বছৰ, দশম সংখ্যা, পৃষ্ঠা ৪৬)

গতিকে দেখা গৈছে লোকনাট্যৰ ব্যৱহাৰ আৰু চৰ্চাই আধুনিক নাটকত পেলোৱা প্ৰভাৱৰ বিষয়ে সচেতন হৈছে বিজ্ঞ মহল। ইয়েই প্ৰমাণ কৰে যে, এনে ধৰণৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাই অসমত সাম্প্ৰতিক সময়ত যথেষ্ট বিস্তাৰ লাভ কৰিছে।

শেহতীয়া অসমীয়া নাটকবিলাকলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, প্ৰায় সকলো নাটকেই পৰিবেশন-নিৰ্ভৰ। বিষয়বস্তুৰ গভীৰতা সত্ত্বেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ বহুতো টেক্‌নিকেল অসুবিধা লক্ষ্য কৰা যায়। এটা উদাহৰণ দিলেই যথেষ্ট হ'ব। *লভিতা* নাটকৰ প্ৰথম অংকৰ প্ৰথম দৰ্শনৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনাটো যদি আমি চাওঁ তেতিয়া দেখিম — গোলাঘাটৰ 'লহৰ-জান এয়াৰড্ৰম'ৰ তেনেই ওচৰৰ বহল পথাৰৰ কাষত ফুলগুৰি গাঁৱৰ বানেশ্বৰ বৰুৱাৰ ঘৰৰ আগচোতাল। এফালে ভঁৰাল ঘৰটো দেখা গৈছে আৰু এফালে বহু দূৰলৈকে পথাৰ দেখা গৈছে। দূৰৈত

নগা পৰ্বতৰ শাৰী জিলিকি আছে। সময় সন্ধিয়াৰ আগভাগ। লহিওৱা বেলিৰ ৰ'দ এচেৰেঙা আহি চোতালত জিক্‌মিকাই আছে। ঘৰৰ ওপৰেদি থোকাৰ তামোল গছ আৰু আম-লেটেকুৰ গছ দেখা গৈছিল। ভঁৰালৰ কাষত এজোপা নাহৰ গছ আৰু আগত এজোপা তগৰ ফুলি আছিল। বহাগ সোমাইছে মাথোন। দুৰ-দুৰণিৰ পৰা টকা, পেপাৰ মাত আৰু ৰিণিকি ৰিণিকিকৈ বনগীত মাজে মাজে শুনো-নুশুনোকৈ ভাহি আহিছিল। বানেশ্বৰ বৰুৱাৰ গাভৰু জীয়েকে চোতালতে মূঢ়া এটাত বহি এৰীসূতা কাটি আছিল। ওচৰতে এটা কুকুৰ পোৱালিয়ে হাঁহ কেইটামানক খেদাখেদি কৰি কুঁ-কুঁৱাই ফুৰিছিল।

চিনেমাৰ ডিটেইলৰ দৰে এনেবিলাক দৃশ্য-সজ্জা এখন নাটকত সম্ভৱনে ? অন্ততঃ কুকুৰ পোৱালিয়ে হাঁহ খেদাৰ দৰে দৃশ্য। কিন্তু, অসমীয়া নাটকে সেই পথ পৰিক্ৰমাৰেই সাম্প্ৰতিক অৱস্থা পাইছে। সেয়ে সাম্প্ৰতিক নাটক পৰিৱেশন-নিৰ্ভৰ হৈ উঠিছে। বহুতো নাট্যকাৰ নিজে একো একোজন পৰিচালক হোৱা বাবে একোখন নাটকত তেওঁলোকে বহুতো কথা নিলিখি মঞ্চতে দেখুৱাম বুলি থৈ দিয়ে। মুনীন ভূঞাই লিখিছে –

> *"নাট্যকাৰ-পৰিচালকসকলে কিছু কথা নিলিখি কম্পজিশ্যনত সেইবিলাক দেখুৱাম বুলি থৈ দিয়ে।"*

ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশীয়ে নিজৰ নাটকৰ বিষয়ে লিখোঁতে লিখিছে –

> *"নাটক লিখোঁতে মই মঞ্চৰ কলা-কৌশল, কলা-কুশলীসকললৈ দৃষ্টি ৰাখি নাটক লিখাৰ বাবে হয়তো কিছু সীমাবদ্ধতা থাকিব পাৰে। আটাইকেইখন নাটক লিখি মই যিহেতু অসম তথা ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইতো মোৰ পৰিচালনাৰে মঞ্চস্থ কৰিছো। সেয়ে নাটকৰ পাণ্ডুলিপিতকৈও পৰিচালিত নাটকহে মই পৰিপূৰ্ণ দৃশ্য-শ্ৰাব্য কলা হিচাপে গণ্য কৰো।"*

ইয়াৰ অৰ্থ এনেদৰেও বুজিব পাৰি যে, শেহতীয়াকৈ অসমৰ নাটকত Total Theatre-ৰ এটা ধাৰণা আহি পৰিছে। সেই ধাৰণাৰ দ্বাৰাহে অসমৰ নাটকে গতি কৰিছে। অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত বিভিন্নজনে অসুবিধা আৰু অভাৱক সংগী কৰি নাটকৰ কাম-কাজ কৰি আছে। গাঁও এলেকাত কাম কৰি থকা তেনে এজন শিল্পী হৈছে – জয়ন্ত দত্ত। তেওঁ অভাৱকে শিল্প সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণা কৰি লোৱাৰ বাবে নতুন আংগিকক নিজৰ মাজত বিকাশ ঘটাব লগা হৈছে। এইদৰে দুৰ্বলতাকে শিল্প সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণা কৰি লোৱা আন এজন নাটকৰ কাম কৰা মানুহ সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ।

তেওঁৰ নাটক সন্দৰ্ভত বিজ্ঞজনে লিখা মন্তব্য এনে ধৰণৰ – *অন্যায় ন্যায়* সন্দৰ্ভত ৰফিকুল হোছেইন :

> *“আমাৰ প্ৰথাসিদ্ধ সমাজ এখনত সাধাৰণ ধ্যান-ধাৰণাৰে চালিত হৈ প্ৰমূল্য (ভেল্যুজ) সমূহৰ অন্তঃসাৰশূন্য ৰূপটোৰ বিপৰীত মেৰুত সততে ক্ৰিয়াশীল হৈ থকা আমাৰ আধুনিক জীৱন-দ্বন্দ্বৰ বহু পৰিমাণে ই যেন এক উত্তৰ আধুনিকতাবাদী প্ৰকাশ। অথচ, নাটকখনৰ সামগ্ৰিক নাট্য গাঁথনিটোৰ ক'ৰবাত ক'ৰবাত যেন হঠাৎ স্বাভাৱিকতাবাদী, এব্ছাৰ্ড, অথবা অস্তিত্ববাদী নাট্য ধাৰণাৰ অনায়াস মিশ্ৰণ ঘটি গৈছে।”*

মুনীন ভূঞাৰ অভিমত এই ক্ষেত্ৰত এনে ধৰণৰ –

> *“গহীন ধাৰাৰ অসমীয়া নাটকে সমকালীন অসমত গা কৰি উঠাত যিকেইজন নাট্যকাৰৰ অৱদান উল্লেখযোগ্য তাৰে ভিতৰত সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ অন্যতম।”*

এনেদৰে দেখা যায় যে, অসমত নাটকৰ পৰীক্ষাৰ কামবিলাক অসমৰ চুকে কোণে বিভিন্ন পৰ্যায়ত চলি আছে। কোনো কোনো ঠাইত amateur ধৰণে, কোনো কোনো ঠাইত professional ধৰণে। লক্ষীমপুৰত যদি 'নাবিক'-এ কৰি আছে তেনে শিৱসাগৰত 'নাট্যপীঠ'-এ কৰি আছে। ৰামপুৰ আগিয়াত শুক্ৰাচাৰ্য্য ৰাভাৰ নেতৃত্বত 'বাদুংদুম্পা' নাট্যগোষ্ঠীয়ে জনগোষ্ঠীয় ভাষাত নাটক কৰি আছে যদি নগাঁৱত কৰি আছে মৃণাল কুমাৰ বৰাই। তেজপুৰৰ দীপক মহন্ত, গুৱাহাটীৰ গুণাকৰ দেৱগোস্বামীহঁতে নিজৰ পৰিচয়েৰে ইতিমধ্যে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে – নিজৰ ষ্টাইলৰ নাটকৰ দ্বাৰা। বৰপেটা, মঙলদৈ আদি ঠাইত বিভিন্নজনে অন্যতকৈ পৃথকভাৱে নাটক কৰি অন্য এক বাট কাটিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। দুলীয়াজানৰ 'পথাৰ'ৰ দৰে নাট্যগোষ্ঠীয়ে বৃহৎ নাট্য কৰ্মশালাৰ আয়োজন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে — আৰু এইবিলাকে নাটকৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত ন-পোহৰৰ বাট উন্মোচিত কৰিছে।

কোনো কোনো নাট্যকাৰে সাধুকথা বা পৌৰাণিক উপাখ্যানক ন-চিন্তাৰে মঞ্চত তোলাৰ দৰে পৰিচিত গল্প বা উপন্যাসো নাটকৰ বাবে মঞ্চত তুলিছে। গল্প বা উপন্যাসবিলাকৰ নাটৰূপ একোখন মৌলিক নাটকৰ দৰেই হৈ পৰিছে। তদুপৰি শিশুৰ বাবেও বহুতো নাটক ৰচিত আৰু পৰিবেশিত হৈছে সেইবিলাক এই আলোচনালৈ ননাই ভাল হ'ব বুলি বিবেচনা কৰিলো।

অসমত বৰ্তমান এনে ধৰণেৰেও নাটক হ'বলৈ ধৰিছে যে, য'ত নাটক

একোখনৰ লিখিত ৰূপ একোটা প্ৰথমেই ঠিক কৰি নলৈ কবিতা, সংলাপ, অধিস্থাপন আৰু বিভিন্ন দেহভংগীৰে একোটা বিশেষ বিষয় দৰ্শকৰ ওচৰত মেলি ধৰে। দৰ্শকে গোটেই অনুষ্ঠানটোত উপস্থিত থাকিহে এটা ধাৰণা লৈ যাব পাৰে — য'ত দৰ্শকজন নিজেও নাটকৰ অংশ হৈ থাকে। এনে নাটক বৰ বেছি অসমত প্ৰচলিত হোৱা নাই। ৰবিজিতা গগৈ, সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ, জ্যোতি নাৰায়ণ নাথ আদিয়ে এনে কাম কৰি আছে। দৰ্শক-শ্ৰোতাই সেয়া গ্ৰহণো কৰিছে।

তদুপৰি গল্পনাট আৰু অন্তৰংগ নাটৰ নতুন নতুন ধাৰণাও পৰিবেশন-শৈলীত আহি পৰিছে। দৰ্শকেও নতুনত্বৰ সন্ধান পাই তাঁলৈ যোৱাৰ অভ্যাস কৰিছে। অসমত বিজ্ঞানসন্মত মঞ্চৰ অভাৱৰ বাবেই অসমৰ নাটকৰ বিকাশ পূৰ্ণ পৰ্যায়ৰ নহয়। অসমৰ নাটকৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত সৃষ্টিৰ আড়নাত টগ্‌বগাই থকা এচাম মানুহৰ নিৰলস শ্ৰম আৰু ত্যাগৰ বাহিৰে অন্য একো ইতিহাস নাই। সেয়ে অসমৰ নাটকৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা বহু পৰিমাণে ব্যক্তিগত পৰ্যায়ৰ। অসমত বহু শক্তিৰে শক্তিমান ব্যৱসায়িক থিয়েটাৰো আছে। তেওঁলোকেও হয়তো তেওঁলোকৰ পৰ্যায়ত কিবা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰিছে। কিন্তু, সেই পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাবোৰ উৎকৰ্ষ-কেন্দ্ৰিক নহয়, তাৰ পৰিৱৰ্তে ব্যৱসায়-কেন্দ্ৰিকহে। বৃহৎ পৰিমাণৰ ধনৰ বোজা সহ্য কৰি তেওঁলোকৰ বাবে উৎকৰ্ষ-কেন্দ্ৰিক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰা কথাটো হয়তো সম্ভৱ নহয়। সৰহকৈ ধন খটুৱাই সৰহকৈ ধন ওভোটাই পাবলৈ তেওঁলোকৰ ইচ্ছা। সেয়ে বিষয়বস্তুৰ পৰা আদি কৰি অভিনয়লৈকে তেওঁলোকে উৎকৰ্ষৰ বাবে চেষ্টা কৰিব নোৱাৰে। গতিকে উৎকৰ্ষ-কেন্দ্ৰিক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা অব্যৱসায়িক নাট্যদলবিলাকেহে কৰা সম্ভৱ। অসমৰ নাটক বুলি পৰিচয়ৰে সৈতে যদি বাহিৰলৈ এখন নাটক লৈ যাব লাগে তেনে সেই নাটকখন অব্যৱসায়িক নাট্যগোষ্ঠীবিলাকেহে লৈ যাব লাগিব। অসমৰ নাটকৰ মান ৰক্ষা কৰাৰ দায়িত্ব সেয়ে “ঢাল-নাই, তৰোৱাল নাই – নিধিৰাম চৰ্দাৰ” অব্যৱসায়িক নাট্যগোষ্ঠীবিলাকেই গ্ৰহণ কৰিব লগা হৈছে।

(টোকা : এই প্ৰবন্ধটো গৱেষণামূলক নহয়। সেয়ে ইয়াত অসমৰ সকলো নাট্যকাৰ, পৰিচালক আৰু নাট্যদলৰ নাম উল্লেখ কৰি তেওঁলোকৰ কৰ্মৰ উল্লেখ কৰা হোৱা নাই। সেয়া সম্ভৱো নহয়। সামগ্ৰিকভাৱে গোটেই পৰিৱেশটোৰ ওপৰত দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰা হৈছে মাথোন। – লেখক)

◆

নাট্য প্ৰশিক্ষণৰ প্ৰয়োজনীয়তা, ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয় আৰু অসম

জ্যোতি নাৰায়ণ নাথ

মানৱ সমাজত যি কোনো ব্যক্তিৰ ব্যক্তিগত সংগ্ৰাম কেৱল জীয়াই থকাতে আবদ্ধ নহয়, বৰং পাৰ্থিৱ জীৱনটোৰ্ক সম্প্ৰসাৰণ ঘটাই নিজ অস্তিত্বৰ গোঁজ খুতি থোৱাৰ প্ৰৱণতাও এই সংগ্ৰামৰ আন এক উদ্দেশ্য। এই উদ্দেশ্য চৰিতাৰ্থ কৰাৰ বাবে বহুতে বহু কৰ্মত নিজকে নিয়োগ কৰে। যেনে - জ্ঞানমৰ্দন, ক্ৰীড়া, কলা, সাহিত্য, ৰাজনীতি ইত্যাদি। আজি মানৱ জাতিৰ ক্ৰম উত্তৰণ ঘটিছে, সঘন সলনি হৈছে দৃষ্টিভংগীৰ, জ্ঞানৰ পৰিসৰ বৃদ্ধি পাইছে, বৃদ্ধি পাইছে সকলো ক্ষেত্ৰৰে (বা কৰ্মৰে) পৰিসৰ। পৰিসৰ বৃদ্ধি পোৱা মানেই প্ৰতিযোগিৰ্তা — গতিকে নিজ অস্তিত্বৰ গোঁজ পুতিবৰ হ'লে প্ৰতিযোগিতাত নামিবই লাগিব আৰু প্ৰতিযোগিতাত তিষ্ঠি থাকিবলৈ হ'লে কৰ্মত নিপুণ হ'বই লাগিব, কেৱল কৌশল আয়ত্তইহে উদ্দেশ্যক নিপুণতা দিব পাৰে। আজিৰ যুগ হ'ল বিশেষজ্ঞতাৰ যুগ। বিশেষজ্ঞতাৰ অবিহনে কোনো পেছাগত লাভা-লাভো নাই।

নাটক হ'ল যৌগিক কলা অৰ্থাৎ, ই কেইবাটাও কলাৰ সংমিশ্ৰণ। যেনে – নৃত্য, সাহিত্য, বাদ্য, সংগীত, চিত্ৰ ইত্যাদি। গতিকে নাট্য-কলাত নিপুণতা আনিবলৈ হ'লে কেইবাটাও কলাৰ মন্থন কৰিব লাগিব। তদুপৰি অভিনয় হ'ল সত্তাৰ ৰূপান্তৰ। মঞ্চতে হওক বা আন কোনো মাধ্যমতে হওক চৰিত্ৰ অনুযায়ী কৰা সত্ত্ৰা ৰূপান্তৰেইতো অভিনয়। আনকথাত সত্ত্ৰা মানেই অভিজ্ঞতা আৰু বেলেগ বেলেগ সত্ত্ৰা মানে বেলেগ বেলেগ অভিজ্ঞতা। তেন্তে কেনেদৰে পোৱা যায় ইমানবোৰ অভিজ্ঞতা এইটো জীৱনতে ? কেনেকৈ ইমানবোৰ কলাৰ মন্থন কৰা যায় ? এনেবোৰ বহু প্ৰশ্নৰ উত্তৰ হ'ল 'বিজ্ঞানসন্মত প্ৰশিক্ষণ'। নাট্য-কলাৰ এই বিজ্ঞানসন্মত প্ৰশিক্ষণৰ বাবে ভাৰতবৰ্ষত যিকেইটা প্ৰতিষ্ঠান আছে, তাৰ ভিতৰত আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য নামটো হ'ল নতুন দিল্লীৰ 'ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়' (National School of Drama) যাক চমুতে কোৱা হয় NSD।

'ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়' ভাৰত চৰকাৰৰ সাংস্কৃতিক তথা পৰ্যটক মন্ত্ৰালয়ৰ

দ্বাৰা সম্পূৰ্ণ বিত্তপোষিত এক স্বায়ত্ব শিক্ষানুষ্ঠান, য'ত মুঠ বিছজন শিক্ষাৰ্থীক তিনি বছৰৰ বাবে নাট্য-কলাৰ (Dramatic arts) ব্যাপক তথা আবাসিক প্ৰশিক্ষণ দিয়া হয়। প্ৰশিক্ষণৰ অন্তত উত্তীৰ্ণ প্ৰশিক্ষাৰ্থীসকলক নাট্য-কলাৰ ডিপ্লোমাৰে পুৰস্কৃত কৰা হয়। উল্লেখযোগ্য যে, এই ডিপ্লোমা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ স্নাতকোত্তৰ উপাধিৰ সমপৰ্যায়ৰ।

এই প্ৰশিক্ষণৰ উদ্দেশ্য হ'ল নাটক তথা অভিনয়ক পেছা হিচাপে ল'ব খোজাসকলক তাৰ বাবে উপযুক্ত কৰি তোলা। এই উদ্দেশ্য সফল কৰিবলৈ বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ ব্যৱহাৰিক নিপুণতা তথা সামগ্ৰিক জ্ঞান আহৰণৰ প্ৰয়োজন। গতিকে এই প্ৰশিক্ষণৰ দ্বাৰা শিক্ষাৰ্থীসকলক ইয়াৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় সকলো বিষয়ৰে উচিত মূল্যাংকনেৰে পৃথক গুৰুত্ব দিয়াৰ লগতে সৃজনাত্মক কল্পনাশক্তিৰ ধাৰণাত দলগত অভিব্যক্তিৰ বিকাশ কৰোৱাৰ চেষ্টা কৰোৱা হয়।

এই উদ্দেশ্যৰে প্ৰস্তুত কৰা তিনিবছৰীয়া পাঠ্যক্ৰমৰ প্ৰথম বছৰটো হ'ল উমৈহতীয়া (Integrated) পাঠ্যক্ৰম, যাতে সকলো শিক্ষাৰ্থীয়ে মঞ্চ-শিল্পৰ মূলতত্ত্ব আৰু নাট্য ইতিহাসৰ স'তে পৰিচিত হ'ব পাৰে। পাঠ্যক্ৰমৰ দ্বিতীয় বৰ্ষত শিক্ষাৰ্থীসকলে 'অভিনয়' বা 'মঞ্চ কৌশল তথা পৰিকল্পনা" (Theatre Techniques and Design) বিশেষ বিষয় হিচাপে বাছি ল'ব লাগে। তৃতীয় বৰ্ষৰ বাবেও এই বিশেষ বিষয় অটুট থাকে।

প্ৰশিক্ষণৰ প্ৰথম বছৰ দুটা ছিমেষ্টাৰত ভগোৱা হয়। প্ৰথম ছিমেষ্টাৰত অভিনয়ৰ মূলতত্ত্ব, নাট্য-কৌশল আৰু অভিকল্পনা, নাট্য ইতিহাস আৰু নন্দন শাস্ত্ৰৰ প্ৰশিক্ষণ দিয়া হয়। দ্বিতীয় ছিমেষ্টৰত উপৰোক্ত বিষয়সমূহৰ বিস্তাৰিত ৰূপৰ অধ্যয়নৰ সুবিধা প্ৰদান কৰা হয়।

প্ৰশিক্ষণৰ দ্বিতীয় বছৰৰ প্ৰথমটো অৰ্থাৎ তৃতীয় ছিমেষ্টৰত নাট্য ইতিহাস, নন্দন শাস্ত্ৰ, অভিনয় (অভিনয় বিশেষজ্ঞতাৰ বাবে), মঞ্চকৌশল, প্ৰস্তুতি প্ৰক্ৰিয়া (Production process) তথা এখন নাটকৰ মঞ্চায়ন পাঠ্যক্ৰমৰ অন্তৰ্ভুক্ত। চতুৰ্থ ছিমেষ্টাৰৰ উদ্দেশ্য হ'ল নান্দনিকতা, অভিনয় তথা নাট প্ৰদৰ্শনত তুলনামূলকভাৱে বেছি গুৰুত্ব দিয়া। তৃতীয় বৰ্ষৰ পাঠ্যক্ৰমৰ পৰিকল্পনা এনেদৰে কৰা হয় যাতে শিক্ষাৰ্থীসকলে বিখ্যাত নাট্য-কৰ্মীৰ পৰিচালনাত কৰ্মশালাৰ দ্বাৰা অভিনয় তথা পৰিকল্পনাৰ উচ্চ প্ৰশিক্ষণ আহৰণ কৰিব পাৰে। ইয়াৰ উপৰিও বোলছবি সমীক্ষাৰ পাঠ্যক্ৰমো প্ৰদান কৰা হয়। ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ পাঠ্যক্ৰমৰ অন্তৰ্ভুক্ত বিষয়সমূহ হ'ল – আধুনিক ভাৰতীয় নাটক, ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় নাটক আৰু নন্দনশাস্ত্ৰ, পাশ্চাত্য

নাটক, কণ্ঠ আৰু সংলাপ, যোগ, মূকাভিনয়, আধুনিক অংগ সঞ্চালন, লোকনাট্যৰ গতি সঞ্চালন, নাট্য-সংগীত অভিনয় আৰু ইম্প্ৰ'ভাইজেশ্বন, নাট্য-স্থাপত্য, দৃশ্য পৰিকল্পনা, বেশভূষা পৰিকল্পনা, মঞ্চ আলোক পৰিকল্পনা, ৰূপসজ্জা, প্ৰস্তুতি প্ৰক্ৰিয়া বা মঞ্চন প্ৰক্ৰিয়া (Production process), বিভিন্ন ৰসাস্বাদনৰ পাঠ্যক্ৰম আৰু কৰ্মশালা। পাঠ্যক্ৰমৰ তিনি বছৰৰ ভিতৰত শিক্ষাৰ্থীসকলে কমেও দহখন নাট্য প্ৰদৰ্শনত অংশ গ্ৰহণৰ সুবিধা পায়। এই প্ৰদৰ্শনবোৰ পাঠ্যক্ৰমৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি বিভিন্ন শৈলীত নিপুণ ভাৰতবৰ্ষীয় তথা পৃথিৱীৰ নামী পৰিচালকৰ দ্বাৰা পৰিচালিত হয়। ইয়াৰ উপৰিও নতুন দিল্লীত অনুষ্ঠিত হোৱা বিভিন্ন নাট্য মহোৎসৱ, চিত্ৰ প্ৰদৰ্শনী, বোলছবি মহোৎসৱবোৰ প্ৰত্যক্ষ কৰাৰ সুযোগো প্ৰদান কৰা হয়। শিক্ষাৰ্থীসকলৰ জ্ঞানবৰ্ধন তথা ৰুচিবৰ্ধনৰ বাবে বিভিন্ন শিক্ষামূলক ভ্ৰমণৰ ব্যৱস্থাও আছে।

প্ৰতি বছৰৰ ফেব্ৰুৱাৰীৰ পৰা মাৰ্চ মাহৰ ভিতৰত ৰাষ্ট্ৰীয় বাতৰি কাকত তথা নিয়োগ বাতৰিৰ যোগে ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ত ভৰ্তি হোৱাৰ বাবে আবেদন [illegible] বিজ্ঞাপন দিয়া হয়। এই বিদ্যালয়ত ভৰ্তি হোৱাৰ শৈক্ষিক যোগ্যতাৰ বাবে যিকোনো মানপ্ৰাপ্ত বিশ্ববিদ্যালয়ৰ স্নাতক হোৱাৰ আৱশ্যক। কমেও ছয়খন নাটকত সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণৰ অভিজ্ঞতা থাকিব লাগিব। যিহেতু ই এখন ৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰতিষ্ঠান, গতিকে ইচ্ছুক প্ৰাৰ্থীসকলৰ হিন্দী বা ইংৰাজীৰ সম্যক জ্ঞান থকাৰ প্ৰয়োজন। ওঠৰৰ পৰা ত্ৰিছ বছৰৰ যুৱক-যুৱতীয়ে এই পাঠ্যক্ৰমৰ বাবে আবেদন জনাব পাৰে। অৱশ্যে, অনুসূচিত জাতি, জনজাতি প্ৰাৰ্থীৰ বয়সৰ সীমা পাঁচ বছৰ ৰেহাই দিয়া হয়। তদুপৰি কুৰিটা স্থানৰ ভিতৰত চাৰিটা স্থান তেওঁলোকৰ বাবে সংৰক্ষিতও থাকে।

ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ শিক্ষাৰ মাধ্যম হিন্দী আৰু ইংৰাজী। অৱশ্যে বেছিভাগ নাট্য মঞ্চন হিন্দী ভাষাতে হয়।

আবেদনকাৰীসকলক দুটা স্তৰত বাছনি কৰা হয় । প্ৰাথমিক স্তৰত নতুন দিল্লী, মুম্বাই, বাংগালোৰ আৰু কলিকতা – এই চাৰিটা স্থানত লিখিত তথা মৌখিক পৰীক্ষাৰ মাজেৰে প্ৰায় এশমান আবেদনকাৰীক নতুন বিদ্যালয় চৌহদৰ চাৰিৰ পৰা পাঁচ দিনীয়া কৰ্মশালালৈ বাছনি কৰা হয়। এই কৰ্মশালাৰ পৰাই অৰ্থাৎ দ্বিতীয় স্তৰৰ পৰা চূড়ান্ত বিছজন প্ৰশিক্ষাৰ্থীক বছা হয়।

উত্তীৰ্ণ আবেদনকাৰীসকলে চৰকাৰৰ পৰা প্ৰতি মাহে তিনি হাজাৰ (৩,০০০.০০) টকাকৈ তিনি বছৰৰ বাবে জলপানি পায়। সকলো প্ৰশিক্ষাৰ্থীৰ বাবে ছাত্ৰ তথা ছাত্ৰী নিবাসত থকাটো বাধ্যতামূলক। কিয়নো, আগতেই কোৱা হৈছে যে,

ই এক আবাসিক প্ৰতিষ্ঠান। সাধাৰণতে ভোজন বিৰতি আৰু চাহ বিৰতি বাদ দি ৰাতিপুৱা ৮ বজাৰ পৰা সন্ধিয়া ৬ বজালৈ আৰু, সোমবাৰৰ পৰা শুক্ৰবাৰলৈ পাঠদান হয় যদিও প্ৰয়োজন অনুসৰি যিকোনো মুহূৰ্তত বা সময়তে ব্যৱহাৰিক পাঠদান চলিব পাৰে।

এন. এছ. ডি.-ৰ পাঠ্যক্ৰম আৰম্ভ হয় জুলাই মাহত। সেইদৰে ডিচেম্বৰ মাহত ঠাণ্ডাৰ বন্ধ আৰু মে'ৰ পৰা জুলাই মাহলৈ গৰমৰ বন্ধ দিয়া হয়। (যদিও প্ৰয়োজন সাপেক্ষে এই বন্ধৰ কাৰ্যসূচী পৰিৱৰ্তনশীল আৰু কৰ্তনশীল)

এতিয়া প্ৰশ্ন উঠে যে, এই পাঠ্যক্ৰমৰ পেছাগত সম্ভাৱনীয়তা ক'ত ? (কিয়নো সততে এইটো শুনা যায় যে, নাটক কৰি খাব নোৱাৰি) ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ এই পাঠ্যক্ৰমে প্ৰত্যক্ষভাৱে নিয়োগ আশ্বাসন (Job Assurence) দিব নোৱাৰে। কিন্তু, ই এজন নাট্যকৰ্মীক কৌশল বা শিল্পৰ দিশত নিপুণ কৰি তোলে, ফলত তেওঁ নাটক সম্পৰ্কীয় যিকোনো দিশতে পেছাগতভাৱে নিজকে নিয়োগ কৰিব পাৰে। অভিনেতাসকলেও যি কোনো মাধ্যমেৰে অভিনয় কৰাৰ বাবে আত্মবিশ্বাসী হৈ উঠে। উদাহৰণ স্বৰূপে, আজিৰ বলিউদত নাম কৰি থকা বহু নামী-গুণী অভিনেতা এই প্ৰতিষ্ঠানৰ পৰাই উত্তীৰ্ণ হৈ যোৱা। আনহাতে ব্যৱসায়ী মঞ্চৰ বিকল্প ৰূপে গঢ় লৈ উঠা চিৰিয়াছ-ধৰ্মী পেছাগত নাট্য অনুশীলনত নিয়োগ হোৱা বহু সংখ্যক নাট্যকৰ্মীও এই প্ৰতিষ্ঠানৰে সৃষ্টি।

তদুপৰি, ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰে 'ৰংমণ্ডল' নামেৰে এটা ব্যৱসায়িক নাট্যদলো আছে য'ত সাত বছৰীয়া চুক্তিত মাহিলী বেতনেৰে অভিনেতা নিয়োগ কৰা হয়। লগতে 'সংস্কাৰ ৰং ট'লী' নামৰ আন এক NSD-ৰ গোট আছে, য'ত নিয়োজিত পেছাগত অভিনেতাসকলে নাটকৰ মাজেৰে শিক্ষাৰ বাবে নাটক কৰে।

বছৰত কেৱল নিৰ্বাচিত প্ৰশিক্ষাৰ্থীসকলেহে পঢ়িবলৈ সুযোগ পোৱা ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ এই পাঠ্যক্ৰমক বিদ্যালয়ৰ গণ্ডীতে আবদ্ধ নাৰাখি দেশৰ চুকে-কোণে বিস্তাৰিত কৰাৰ বাবেও এক কাৰ্যসূচী আছে। এই কাৰ্যসূচী মতে অভিজ্ঞ ব্যক্তিৰ দ্বাৰা পোন্ধৰ দিনৰ পৰা পঞ্চলিশদিনীয়া নাট্য-কৰ্মশালাৰ আয়োজন কৰা হয়, য'ত নাট্যকলাৰ অন্তৰ্গত সকলো বিষয়ৰে সম্যক জ্ঞান কৰ্মশালাৰ প্ৰশিক্ষাৰ্থীসকলক দিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়।

১৯৫৮ চনত স্থাপিত হোৱা ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ে অহা ২০০৮ চনত পঞ্চাশ বছৰ পূৰ্ণ কৰিব। বৰ্তমান এই প্ৰতিষ্ঠানৰ নিৰ্দেশক হ'ল শ্ৰীমতী অনুৰাধা কাপুৰ আৰু সভানেত্ৰী হ'ল শ্ৰীমতী অমাল আল্লনা।

ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ পৰা উত্তীৰ্ণ হোৱা অসমৰ ছাত্ৰসকল :

১। *দেৱকুমাৰ নাথ (১৯৬৫)
২। শ্ৰীযুত দুলাল ৰয় (১৯৬৬)
৩। শ্ৰীযুত প্ৰাঞ্জল শইকীয়া (১৯৮১)
৪। *এ. এ. হাজৰিকা (১৯৮১)
৫। শ্ৰীমতী পূৰ্ণিমা পাঠক শইকীয়া (১৯৮২)
৬। শ্ৰীযুত হৰেন্দ্ৰ মোহন ভট্টাচাৰ্য্য (১৯৮২)
৭। শ্ৰীযুত কৰুণা ডেকা (১৯৮৩)
৮। শ্ৰীমতী সীমা বিশ্বাস (১৯৮৪)
৯। শ্ৰীযুত অনুপ হাজৰিকা (১৯৯০)
১০। শ্ৰীযুত বাহাৰুল ইছলাম (১৯৯০)
১১। শ্ৰীমতী মন্দাকিনী গোস্বামী (১৯৯১)
১২। শ্ৰীমতী সাগৰিকা চুতীয়া (১৯৯১)
১৩। শ্ৰীযুত মৃদুল বৰুৱা (১৯৯৩)
১৪। মঃ আদিল হুছেইন (১৯৯৩)
১৫। শ্ৰীমতী ভায়েলেট নাজিৰ (১৯৯৪)
১৬। শ্ৰীযুত পৰাগ শৰ্মা (১৯৯৫)
১৭। শ্ৰীমতী জিলমিল হাজৰিকা (১৯৯৬)
১৮। শ্ৰীমতী ৰবিজিতা গগৈ (১৯৯৭)
১৯। শ্ৰীমতী জয়া শীল (১৯৯৭)
২০। শ্ৰীযুত আশ্ৰাফুল হক (১৯৯৭)
২১। শ্ৰীযুত জ্যোতি নাৰায়ণ নাথ (২০০২)
২২। শ্ৰীমতী দক্ষিণা শৰ্মা (২০০২)
২৩। শ্ৰীযুত পৱিত্ৰ ৰাভা (২০০৩)
২৪। শ্ৰীযুত বিনোদ শৰ্মা (২০০৩)
২৫। শ্ৰীমতী বিদ্যাৱতী ফুকন (২০০৪)
২৬। শ্ৰীমতী উজ্জ্বলা বৰ্মণ (২০০৫)

২৭। শ্ৰীমতী বৰ্ণালী মেধি (২০০৫)
২৮। শ্ৰীযুত বিপ্লৱ ৰয় (২০০৬)
২৯। শ্ৰীমতী মণিমালা দাস (২০০৭)
৩০। শ্ৰীযুত মনোজ শইকীয়া (২০০৭)

(ইয়াৰ উপৰিও বৰ্তমান অসমতে কাম কৰি থকা ১৯৯০ চনৰ স্নাতক শ্ৰীমতী ভাগিৰথী জন্মসূত্ৰে কৰ্ণাটকৰ হ'লেও বিবাহ সূত্ৰে অসমীয়া।)

এইসকল NSD-ৰ প্ৰত্যক্ষ ছাত্ৰ। ইয়াৰ উপৰিও অসমত ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ প্ৰসাৰণ (Extension Programme) কাৰ্যসূচীৰ অন্তৰ্গত কৰ্মশালাৰ লেখীয়া কম সময়ৰ প্ৰশিক্ষণত উত্তীৰ্ণ হোৱা ছাত্ৰৰ সংখ্যা প্ৰায় ১০০০-তকৈও অধিক।

আধুনিক অসমীয়া নাট্যধাৰাত ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ অৱদানক তথ্যগত নকৰি কেৱল ক'ব পাৰি যে, বিষয়বস্তু বা উপস্থাপন-শৈলীৰ ক্ষেত্ৰতে হওক বা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ক্ষেত্ৰতে হওক বা বৌদ্ধিক কচৰতৰ ক্ষেত্ৰতে হওক এই অনুষ্ঠানে প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে এক আধুনিক দৃষ্টিভংগীৰ গঢ় দিয়াত সহায় কৰিছে। বৰ্তমান অসমত নাটকক (গ্ৰুপ থিয়েটাৰ, ভ্ৰাম্যমাণ থিয়েটাৰ নহয়) পেছাগত দৃষ্টিভংগীৰে চোৱাৰ যি এক নব্য ধাৰাৰ সৃষ্টি হৈছে ইয়াৰ কৃতিত্বও এই অনুষ্ঠানৰে যোগ্য।

এই অনুষ্ঠানৰ পৰা উত্তীৰ্ণ ভিন্নজনে ভিন ভিন সময়ত অসমীয়া নাটকক ভাৰতীয় তথা বিশ্বৰ প্ৰেক্ষাপটত স্বকীয়তা প্ৰদান কৰাবলৈ চেষ্টা কৰি আহিছে। আনসকলে এই অনুষ্ঠানৰে পৃষ্ঠপোষকতাত গঢ় লৈ উঠা জাতীয় নাট্য-চেতনাৰ আদৰ্শৰে অনুপ্ৰাণিত হৈ আমাৰ পৰম্পৰা, লোকনাট্যক পুনৰবাৰ ফঁহিয়াই চাই আধুনিক দৃষ্টিভংগীৰে নৱ নাট্য-ভাষাৰ সন্ধান কৰিছে।

মুঠতে ক'ব পাৰি, 'চিৰিয়াছ নাট্য-কৰ্মী' শীৰ্ষক বিশেষণৰ উৎস ফঁহিয়াবলৈ গ'লে এই অনুষ্ঠানৰো নাম এবাৰ উল্লেখ কৰিব লাগিব।

* * *

কেইজনমান অসমীয়া নবীন নাট্যকাৰ আৰু তেওঁলোকৰ নাটক

ড° জ্যোতিপ্ৰসাদ শইকীয়া

সময়ৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে মানুহৰ চিন্তা-চৰ্চাৰো আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটে। সময়ে পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰে। মানুহৰ জন্ম আৰু মৃত্যুৰ ৰহস্য উদ্‌ঘাটন কৰিবৰ বাঁবেও পৰিৱেশে সুবিধা প্ৰদান কৰে। জীৱন সুন্দৰ বুলি ভাবিবলৈও মানুহক পৰিৱেশৰ প্ৰয়োজন। পৃথিৱীৰ দৰে বিশাল মঞ্চত চাৰিত্ৰিক বৈচিত্ৰ্যৰ বাবে মানুহে যি সৃষ্টিৰ মায়াত নতুনত্বৰ অৱকাশ কৰে, তাৰ বুকুতেই জীৱনৰ মহত্ত্ব সন্নিৱিষ্ট হৈ থাকে। নাটকো মানুহৰ সৃষ্টি। জীৱনৰ অভিনয় আৰু মঞ্চৰ অভিনয়ৰ মাজত এক যোগসূত্ৰ আছে। মঞ্চৰ অভিনয় জীৱনৰ অভিনয়ৰ এটা মাথো অংশহে। পৃথিৱীৰ বিশাল মঞ্চত জীৱনৰ অভিনয় কৰি থাকোঁতে বাস্তৱৰ কাষ চাপিবৰ বাবেই মঞ্চৰ সহায় লোৱা হয়। এই দৃষ্টিকোণৰ পৰা মঞ্চ অভিনয়ৰ তাৎপৰ্য আছে। মঞ্চৰ অভিনয়ৰ গুৰুত্ব আছে বাবেই নাটকৰো গুৰুত্ব আছে। নাটক মাথো এতিয়া বিনোদনৰ মাধ্যম নহয়। ই মন আৰু আত্মা, ব্যক্তি আৰু সমাজ, কল্পনা আৰু বাস্তৱৰ মাজৰ সাঁকো সদৃশ। সমাজৰ বক্তব্য ব্যক্তিলৈ আৰু ব্যক্তিৰ বক্তব্য সমাজলৈ প্ৰেৰণ কৰাত নাটক এক উত্তম মাধ্যম। সামাজিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা আৱশ্যকীয় জনচেতনা সৃষ্টিৰ বাবে নাটকে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰে। সেয়ে প্ৰাচীন কালৰে পৰা দেখা যায়, সমসাময়িক সমাজ ব্যৱস্থাৰ বিভিন্ন ঘটনা-পৰিঘটনা নাটকত পৰিস্ফুট হৈ আহিছে। নাটক এখনত নাট্যকাৰে সেই সময়ৰ সামাজিক পৰিঘটনা উপস্থাপন কৰিব বিচাৰে। প্ৰচলিত সমাজ ব্যৱস্থাত ব্যক্তি আৰু ব্যক্তিৰ দ্বন্দ্ব, ব্যক্তি আৰু সমাজৰ দ্বন্দ্ব, আবেগ আৰু বিবেকৰ দ্বন্দ্বই সৃষ্টি কৰা ঘটনাক সমসাময়িক নাটকবোৰত উপস্থাপন কৰাৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে। মাথো সময় আৰু স্থান ভেদে ইয়াৰ উপস্থাপন কৌশলৰ ভিন্নতা আছে। কেতিয়াবা হয়তো হয় 'কমেডি' আৰু কেতিয়াবা হয় 'ট্ৰেজেডি'। হাঁহি আৰু কান্দোন দুয়োটাই মানুহৰ অন্তৰৰ নিভৃত কোণত চাব পেলাব পাৰে। নাটকৰ এই দুই প্ৰকাৰৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ৰসৰ বুকুতে মিহলি হৈ থাকে অৰ্থবহ বক্তব্যৰ সাৰ্থকতা। জন গাৰ্ডিয়া নামৰ এগৰাকী নাট্যকৰ্মীৰ মতে, কমেডি অথবা ট্ৰেজেডি নাটকৰ স্বৰূপহে, অৰ্থ নহয়। দৰ্শকৰ সন্মুখত ঘটনাৰ গুৰুত্ব বৃদ্ধি কৰিবৰ

বাবেহে ইয়াৰ মহত্বক স্বীকাৰ কৰা হয়।

বিশ্বৰ অন্যান্য প্ৰান্তৰ দৰে অসমতো নাটকৰ আধুনিকীকৰণ হৈছে। নতুন নতুন চিন্তাৰে নাটকক অভিনৱত্ব প্ৰদান কৰা হৈছে। নাটকৰ উপস্থাপন কৌশলৰ লগতে ৰচনা-শৈলীৰো পৰিৱৰ্তন হৈছে। ব্যয়বহুল প্ৰযোজনাৰ সৰলীকৰণ কৰি ছাঁ-পোহৰৰ খেলাৰে নাটকৰ আধুনিকীকৰণ কৰা হৈছে। সাম্প্ৰতিক সময়ত অসমীয়া নাটকত সংগীতৰ প্ৰয়োগ, আলোক সম্পাত, মঞ্চ নিৰ্দেশনা আদি দিশত অনেক নতুনত্ব তথা অভিনৱত্ব অনা হৈছে। পৰিকল্পিত আৰু পদ্ধতিগত চিন্তাৰ দ্বাৰা ইয়াৰ নান্দনিকতাক জীৱন দান দিয়া হৈছে। এতিয়া আমি সাম্প্ৰতিক সময়ৰ নাট্য সাহিত্য সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিম।

সততে এটা অভিযোগ শুনা যায় যে, অতি সাম্প্ৰতিক সময়ত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ অৱস্থা বৰ সন্তোষজনক নহয়। কথাষাৰৰ সন্দৰ্ভত বিতৰ্কৰ ঠাই আছে। যোৱা পাঁচোটা দশকত অসমৰ দৰে সমস্যা জৰ্জৰিত ৰাজ্য এখনত ভালেমান উৎকৃষ্ট মানৰ নাটক সৃষ্টি হৈছে। অনেক নাট্যগোষ্ঠীয়ে নতুন নাট্যকাৰৰ সন্ধান দিছে। এই নাটকসমূহে ভৱিষ্যতৰ বাবে ভাল আশা আৰু প্ৰত্যয়ৰ পথ মুকলি কৰিছে। আচলতে এমুঠিমান মানুহেই নাট্যকাৰ হ'ব লাগিব। যদি প্ৰতিজন নাট্যকৰ্মী বা সাহিত্যিকেই নাটক ৰচনাৰ প্ৰয়াস কৰে, ই নাট্যজগতখনৰ বাবে সু-সংবাদ নহয়। আমাক নাট্য আলোড়নতকৈ নাট্য আন্দোলনহে প্ৰয়োজন। আদৰ্শৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই এটা আন্দোলনে গঢ় লয়। এনে আন্দোলনৰ এটা বাস্তৱ পটভূমি থাকে। এই দৃষ্টিকোণৰ পৰাও অসমত ভালে কেইটা অপেছাদাৰী নাট্যগোষ্ঠীয়ে কিছু সংখ্যক চিত্তাকৰ্ষক সবল নতুন নাটক মঞ্চস্থ কৰিছে। এই নাট্যগোষ্ঠীসমূহৰ ভিতৰত লক্ষীমপুৰৰ 'নটসৈনিক', 'নাবিক', গুৱাহাটীৰ 'ছিগাল', 'গাঁথা', 'কথা', আমগুৰিৰ 'পূবেৰুণ', যোৰহাটৰ 'শিল্প', নগাঁৱৰ 'ৰংগালয়', 'আমোলাপট্টি নাট্য সমিতি', দেৰগাঁৱৰ 'নাট্যচৰ্চা কেন্দ্ৰ', বিহপুৰীয়াৰ 'নাটকম', চতিয়াৰ 'ভিলেজাৰ', জামুগুৰিৰ 'বাপুজী নাট্য মন্দিৰ', তেজপুৰৰ 'কুমাৰ ভাস্কৰ মন্দিৰ', 'বাণ ৰংগমঞ্চ', বৰপেটাৰ 'ৰং', 'দাপোণ', চাবুৱাৰ 'একটিং একাডেমি', ন-কছাৰীৰ 'গিৰন', নামৰূপৰ 'পদাতিক', 'নামৰূপ নাট্য বিদ্যালয়', শিৱসাগৰৰ 'নাট্যপীঠ', 'শিৱসাগৰ নাট্যসমাজ', 'নাটকথা', 'নৱজাগৰণ', 'অজান্তিমুলুক', ডিব্ৰুগড়ৰ 'নাট্য চৰ্চা কেন্দ্ৰ', 'আখৰা ঘৰ', 'আজন্তা', দুলীয়াজানৰ 'পথাৰ', 'কঠীয়া', তিনিচুকীয়াৰ 'সূৰ্যমুখী', মাকুমৰ 'নৱাৰুণ', টিয়কৰ 'নাট্য বিদ্যালয়' আদি ভালে সংখ্যক অপেছাদাৰী নাট্যগোষ্ঠীয়ে নতুন নাট্যকাৰৰ নাটক সফলভাৱে মঞ্চস্থ কৰাৰ লগতে এনে নাটক মঞ্চস্থৰ যোগেদি আধুনিক নাট্যশৈলীৰ সন্দৰ্ভত

পৰীক্ষা-নিৰিক্ষাও চলাইছে। এই চমু নিবন্ধত সাম্প্ৰতিক সময়ৰ সকলোবিলাক অপেছাদাৰী নাট্যগোষ্ঠীৰ প্ৰসংগ উল্লেখ কৰিব নোৱাৰাৰ লগতে সকলো নতুন নাট্যকাৰৰ নাটকৰ কথা উল্লেখ বা এই নাটকসমূহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাটোও সম্ভৱ নহয়। তথাপি যিসকল প্ৰতিভাবান নাট্যকাৰে নাট্য সাহিত্যৰ বিশাল পথাৰখনলৈ কম-বেছি পৰিমাণে ছিৰিয়াছভাৱে অৱদান আগবঢ়াইছে, সেইসকলৰ প্ৰসংগ উল্লেখ কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে। অতি সাম্প্ৰতিক সময়ৰ নতুন প্ৰতিভাবান নাট্যকাৰসকলৰ ভিতৰত অবিনাশ শৰ্মা, ড° অৰূপ বৰঠাকুৰ, দীপক মহন্ত, লিয়াকত আলি, সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ, পংকজজ্যোতি ভূঞা, দেৱব্ৰত মহন্ত, গুণাকৰ দেৱগোস্বামী, ডাঃ ৰিপুন বৰপূজাৰী, ৰবিজিতা গগৈ, ড° জ্যোতিপ্ৰসাদ শইকীয়া, দীপক কুমাৰ গগৈ, ভৱ পূজাৰী, নৰেন পাটগিৰি, কৰুণা ডেকা, দেৱব্ৰত বৰঠাকুৰ, ভাগিৰথী, অজিত বৰঠাকুৰ, জিশ্ণু ভট্টাচাৰ্য্য, জ্যোতি নাৰায়ণ নাথ, বাহাৰুল ইছলাম, কুশল কৃষ্ণ দেৱগোস্বামী, জেতবন বৰুৱা, ড° অনিল শইকীয়া, জিশ্ণু হাজৰিকা, মনোৰঞ্জন ফুকন, আব্দুল আজিজ, দীপক ভূঞা, ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশী, প্ৰভাত গোস্বামী, গিয়াচুদ্দিন আহমেদ, জয়ন্ত ৰাজগুৰু, অতনু ভূঞা আদিয়েই অন্যতম। অৱশ্যে অন্য এচাম বয়সস্থ নাট্যকাৰেও এই সময়ছোৱাত নতুন চিন্তাৰে নতুন নাটক ৰচনা কৰি আছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, কথা-শিল্পী ইমৰাণ শ্বাহৰ *নিমাত নেপথ্য*, ড° অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ *পূজনীয় দেউতা* আদি উল্লেখযোগ্য। এতিয়া আমি যদি নতুন নাট্যকাৰসকলৰ নাটকসমূহৰ প্ৰসংগ উল্লেখ কৰোঁ তেন্তে দেখা যায়, ৰফিকুল হোছেইনৰ *ধোঁৱা*, সপোনজ্যোতি ঠাকুৰৰ *দ্ৰৌপদীৰ শিয়াল*, *বাঘময়*, লিয়াকত আলিৰ *জোনাকে ধোৱা অৰণ্যত*, অবিনাশ শৰ্মাৰ *শতাব্দীৰ নাটক*, অৰূপ বৰঠাকুৰৰ *ৰত্ন ভাণ্ডাৰৰ কাহিনী*, *এ ট্ৰিপ্ টু হেভেন*, দীপক মহন্তৰ *খোদৰ আলিৰ টেঙাৰ*, *উলংগ ৰজা*, দেৱব্ৰত মহন্তৰ *জ্যোতিপ্ৰসাদ আমি আৰু এজাক এলচিচিয়ান্*, *বেলুন*, *নহয় জানো ছাৰ*, গুণাকৰ দেৱ গোস্বামীৰ *জেৰেঙা*, *বীৰাংগনা*, ডাঃ ৰিপুন বৰপূজাৰীৰ *শুনা শুনা সভাসদ*, *অন্তৰাগ*, *আজিও দুঃশাসন*, ৰবিজিতা গগৈৰ *পাঁথা*, *যাত্ৰা শুভ হওক*, দীপক কুমাৰ গগৈৰ *ঘৰ*, *পানী*, *গৰখীয়া*, নৰেন পাটগিৰিৰ *ৰজা আহে*, *এদল একলব্য*, ভৱ পূজাৰীৰ *নষ্ট পৰিক্ৰমা*, কৰুণা ডেকাৰ *সৰীসৃপ*, অজিত বৰঠাকুৰৰ *মৃগয়া*, *ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া*, ড° অনিল শইকীয়াৰ *ঈশ্বৰৰ সন্ধানত হামিদ*, *গ্ৰেবিয়েল ইত্যাদি*, জিশ্ণু হাজৰিকাৰ *সোমধৰ কোঁৱৰ*, কুশল কৃষ্ণ দেৱ গোস্বামীৰ *ফটা ঢোলৰ চেও*, ড° জ্যোতিপ্ৰসাদ শইকীয়াৰ *অন্য আবেলিৰ ৰং*, *স্বপ্ন দুঃস্বপ্ন*, *অনুভৱৰ অন্য ছবি*, *বেহেলাত হৃদয়ৰ সুৰ*, *দুবৰিত দুপৰীয়া বৈ*, *গধূলিৰ গান*, পংকজজ্যোতি ভূঞাৰ *ৰস*, *তিনিটা ৰঙীণ*

পখিলা, *প্ৰেমকান্তৰ অন্তিম ছবিখন*, *কিবা এটা হৈ আছে*, জেতবন বৰুৱাৰ *সন্ধ্যা তৰাৰ কোবাচ*, *বেগিং ৮৫*, দেৱব্ৰত বৰঠাকুৰৰ *প্ৰাপ্তবয়স্ক শিক্ষা*, *নিয়োগ চলিছে*, *পথ বন্ধ*, *বৰ নামঘৰৰ ভেটি*, ভাগিৰথীৰ *গাখ নৃত্য*, ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশীৰ *তেজীমলা*, *কমলা কুঁৱৰীৰ সাধু*, *নাঙল*, *মানুহ আৰু মাটি*, লাৱণ্য দত্ত গোস্বামীৰ *নীলা চৰাই*, ফণীন্দ্ৰ কুমাৰ দেৱ চৌধুৰীৰ *জ্যোতি শতবৰ্ষ*, বাহাৰুল ইছলামৰ *মিঃ কাচটম্ৰালা*, *যাত্ৰা* আদি নাটকসমূহে অসমীয়া নাট্যজগতৰ চিন্তাশীল দশকৰ মনৰ মাজত প্ৰভাৱ পেলাব পাৰিছে।

এইসকল নাট্যকাৰে কেৱল নাটক কৰাৰ স্বাৰ্থতে নাটক ৰচনা বা মঞ্চস্থ কৰা নাই যেনেই অনুভৱ হয়। অধিক সংখ্যকেই শ্ল'গানধৰ্মী নোহোৱাকৈ শৈল্পিক মান অক্ষুণ্ণ ৰাখি সঁচা কথাবোৰ নাটকৰ মাধ্যমৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। নাটকৰ প্ৰতিপাদ্য, বিষয়বস্তু আৰু চৰিত্ৰৰ লগতে নাটকখন মঞ্চস্থ কৰোঁতে যাতে নাটকীয়ত্ব বজাই ৰাখিব পাৰে তাৰ প্ৰতিও সচেতন হৈছে। নাট্যকাৰসকলে কোনো ঘটনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই নিজৰ চিন্তাক প্ৰতিফলিত কৰে। ইয়াৰ বাবে তেওঁলোকে নিৰ্দিষ্ট চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি বিষয়বস্তুৰ গভীৰতাও উপলব্ধি কৰিছে। উল্লেখযোগ্য যে, এইসকলে নাটকসমূহ উপস্থাপনত অনেক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰিছে। সাম্প্ৰতিক সময়ৰ প্ৰতিজন নাট্যকাৰে সমাজ সচেতন দৰ্শক সৃষ্টি কৰাৰ লগতে মানৱিক মূল্যবোধো প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। আমি সাধাৰণতে এই নাটকসমূহক আঠ ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰোঁ। উদাহৰণ স্বৰূপে —

১। চৰিত্ৰৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰা নাটক
২। বিষয়বস্তুৰ তাৎপৰ্য মাত্ৰাধিক অনুধাৱন কৰা নাটক
৩। বুৰঞ্জীমূলক নাটক
৪। বৰ্তমান সমাজ জীৱনৰ চিত্ৰ আঁকিবলৈ ইতিহাসৰ চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাক গুৰুত্ব দিয়া নাটক
৫। শিশু উপযোগী নাটক
৬। লোককথা সম্বলিত নাটক
৭। পৰিবেশ আৰু পৰিস্থিতি-প্ৰধান নাটক আৰু
৮। চুটি গল্প আৰু কাব্য নাটক।

অৱশ্যে এটা কথা উল্লেখনীয় যে, নাটকৰ চৰিত্ৰ বা বিষয়বস্তু থকাটো স্বাভাৱিক। কিন্তু অতিমাত্ৰা কেৱল চৰিত্ৰক গুৰুত্ব দিও নতুন নাট্যকাৰে প্ৰতীক সম্বলিত স্বৰূপ হিচাপে মঞ্চত নাটক উপস্থাপনৰ বাবে সুবিধা দিছে। তদুপৰি অতি সাম্প্ৰতিক

সময়ৰ নাট্যকাৰসকলৰ সন্দৰ্ভত দেখা যায়, নাট্যকাৰে নিজৰ নাটকসমূহ নিজেই পৰিচালনাও কৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালক একেজন হোৱাৰ বাবে নাটকখন এজন মানুহেই দুবাৰ ৰচনা কৰিছে। যিহেতু একোখন নাটক পৰিচালকে মঞ্চত দ্বিতীয় বাৰৰ বাবে ৰচনা কৰে। সেয়ে চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ বাদেও অন্য উপাদানবিলাকৰ প্ৰতি দৃষ্টি দিবলৈ নাট্যকাৰসকলে নিজেই সুবিধা পাইছে। সততে দেখা যায়, যোৱা দুটা দশকত নাট্যকাৰসকলে এক নতুন আংগিকেৰে নাটক মঞ্চস্থ কৰিছে। প্ৰধানতঃ লোকনাট্য শৈলীৰ নাটকে এক বিশেষ মৰ্যাদা পাইছে। উপস্থাপন ৰীতি হৈছে নাটকৰ কাৰিকৰী দিশ। তথাপি এই ৰীতিটোক প্ৰতিষ্ঠা কৰাত সহায় কৰিব পৰাটোৱেই নাট্যকাৰৰ নিজস্ব সম্পদ।

অসমৰ নতুন নাট্যকাৰসকলে প্ৰতিষ্ঠিত সাহিত্যিকৰ গল্প-উপন্যাসৰো নাট্যৰূপ দিছে। কথাশিল্পী ইমৰাণ শ্বাহ, মহিম বৰা, মামণি ৰয়চম গোস্বামী, হোমেন বৰগোহাঞি, ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া, আব্দুল মালিক আদি স্বনামধন্য সাহিত্যিকৰ সৃষ্টিক নাটকলৈ ৰূপান্তৰ কৰা হৈছে। ডাঃ ৰিপুন বৰপূজাৰীৰ *অন্তৰাগ*, ৰবিজিতা গগৈৰ *দেৱী পীঠৰ তেজ*, পংকজজ্যোতি ভূঞাৰ *ৰস* আদি নাটক এই ক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য। এইখিনিতে কিছু সংখ্যক চিৰিয়াছ যুৱ পৰিচালকৰ প্ৰসংগতো ক'ব পাৰি যে, নতুন নাট্যকাৰৰ বহু নাটক এই পৰিচালকসকলেই সফল উপস্থাপনেৰে মঞ্চত জীৱন দিছে। এইসকলৰ ভিতৰত প্ৰশান্ত শৰ্মা, প্ৰসন্নজ্যোতি বৰঠাকুৰ, জিশ্নু ভট্টাচাৰ্য্য, অসীম শৰ্মা, দিগন্ত বৰা, ৰাজেশ দাস, আব্দুল আজিজ, প্ৰশান্ত বৰা, শুক্ৰাচাৰ্য্য ৰাভা, মৃণাল বৰা, বাহাৰুল ইছলাম, অনুপ হাজৰিকা, শৈলেন নাথ, দেৱজিৎ দত্ত, জ্যোতি নাৰায়ণ নাথ, ৰাজীৱ ভট্টাচাৰ্য্য আদি উল্লেখযোগ্য। তদুপৰি জয়ন্ত ৰাজগুৰু, ড° অনিল শইকীয়া, পবিত্ৰ ৰাভা, মন্টুৰাজ দাস, তনুজা বৰা, অপু ভৰদ্বাজ আদি কেইজনমান নাট্যকৰ্মীয়ে শিশুনাট ৰচনা কৰি উন্নত উপস্থাপন ৰীতিৰে নাটক পৰিচালনা কৰিছে। তনুজা বৰাই বিজয় টেণ্ডুলকাৰৰ *ৰবী* নাটকৰ অসমীয়া অভিযোজনা কৰাৰ লগতে চীনা ৰূপকথাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি মঞ্চ সফল নাটক *যাদুৰ তুলিকা* ৰচনা কৰিছে। অসমত সাম্প্ৰতিক সময়ত মহিলা নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালকৰ সংখ্যা কিন্তু সন্তোষজনক নহয়। তনুজা বৰা, লাৱণ্য দত্ত গোস্বামী, সান্ত্বনা বৰদলৈ, ভাগিৰথী, ৰবিজিতা গগৈ, অনিমা চুতীয়া শইকীয়া আদি অতি কম সংখ্যক মহিলাইহে নাট্য জগতখনত সফলভাৱে পৰিচালক আৰু নাট্যকাৰ হিচাপে খোপনি পুতিব পাৰিছে। ১৯৯৭ চনত NSD-ৰ পৰা পৰিচালনা আৰু ডিজাইনক প্ৰধান বিষয় হিচাপে লৈ Dramatics-অত Post Graduate diploma লোৱা ৰবিজিতা গগৈয়ে *গাঁথা* নাটকৰ জৰিয়তে সমগ্ৰ

ভাৰততে সমাদৃত হয়। এই *গাঁথা* নাটকৰ উপস্থাপন ৰীতি অতি চিত্তাকৰ্ষক হোৱাৰ লগতে উপভোগ্য হৈও উঠিছে। *গাঁথা* নাটকৰ সম্পৰ্কত নাট্যকাৰ তথা পৰিচালক ৰবিজিতা গগৈয়ে নিজেই উল্লেখ কৰিছে যে —

> *"This stage presentation which we are saying as a collaborative theatrical expression is based not on a particular text. But, evolved along with a few poems, writings, articles and on ideas that we developed and devised through active participation of all our artists. Hence, in the beginning, we were in a position of 'o' text. We had only the ideas, thoughts, sharings, concepts etc. We worked on those ideas and thoughts that we are inspired to do something on that. Stage is the first medium that we can express through."*

নাট্যকাৰ নবেন পাটগিৰিৰ *এদল একলব্য* আৰু *বজা আছে* – এই দুখন অতি উচ্চমানৰ নাটক। *বজা আছে* নাটকত বজা আছে আৰু বজা যায়। কিন্তু প্ৰজাৰ দিন একেই থাকে। প্ৰকৃতিৰ বুকুত লালিত পালিত মানুহ শোষকৰ কু-চক্ৰান্তত সৰ্বস্বান্ত হয়। সিহঁত ব্যথিত আৰু প্ৰবঞ্চিত হয়। কিন্তু শোষিত প্ৰজাৰ বুকুৰ নিশ্বাস বন্ধ নহয়। নাট্যকাৰে অতি সাৱলীলভাৱে প্ৰকাশ কৰিছে যে, ব্যথিত তথা শোষিতসকলৰ কোনো পৃথক পৃথক জাত নাথাকে, শোষিতসকলে একে ভাষাৰেই চিঞৰে। লীলা, শ্যাম, ৰাঘৱ, চেনেহীহঁতে একেলগেই একে ভাষাৰেই চিঞৰে। অন্য এজন সফল নাট্যকাৰ ভৱ পূজাৰীৰ *নষ্ট পৰিক্ৰমা*ও উল্লেখযোগ্য নাটক। এগৰাকী জন্মগত শিল্পীৰ জীৱন সংগ্ৰাম আৰু তেওঁৰ মানসিক অৱস্থা ইয়াত পৰিস্ফুট হৈছে। এই নাটকৰ মূল চৰিত্ৰ বুদ্ধেশ্বৰ শইকীয়াই আমাৰ সমাজৰ নিৰাশাত ভোগা শিল্পীসকলক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। কেনেকৈ নিজৰ স্বাৰ্থ সুৰক্ষিত কৰিব বিচৰা এদল মানুহে বুদ্ধেশ্বৰৰ শিল্পী-সত্তাক শোষণ কৰিছে তাক অতি সুন্দৰভাৱে নাট্যকাৰে প্ৰকাশ কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। নাট্যকাৰে নিজা চিন্তাৰে সাৱলীলভাৱে ক'ব বিচাৰিছে যে, বুদ্ধেশ্বৰ শইকীয়াৰ দৰে লোকশিল্পীসকলে শৈশৱৰ পৰা সমস্ত জীৱন পৰিক্ৰমাত কেৱল শিল্প-সংস্কৃতিৰ সাধনা কৰিও সমাজৰ স্বীকৃতি নাপালে। নাট্যকাৰে পিতৃ-পুত্ৰৰ সংঘাতক ইয়াত স্পষ্ট ৰূপে দাঙি ধৰিছে। শিল্পী বুদ্ধেশ্বৰে যেতিয়া এখন প্ৰাথমিক বিদ্যালয়

প্ৰতিষ্ঠা কৰিব বিচাৰিলে, পুতেক নয়নে সেই মাটিখিনিতে এটা ইটাৰ ভোটা পতাৰ সিদ্ধান্ত ল'লে। নয়নক ধন-ঐশ্বৰ্য লাগে। সেয়ে তাৰ বস্তুবাদী মনটোৱে অনবৰতে কৰি থকা শোষণৰ ফলত বুদ্ধেশ্বৰৰ শিল্পী-সত্তা এদিন নিঃশেষ হৈ গ'ল। অতি সাম্প্ৰতিক সমাজ জীৱনৰ এখন নিখুঁত চিত্ৰ অংকন কৰাত নাট্যকাৰ সফল হৈছে।

কৰুণা ডেকাৰ *সৰীসৃপ* নাটকখনে আধুনিক নাট্য আন্দোলনক এটা বিশেষ মাত্ৰা প্ৰদান কৰাত ভালেখিনি সহায় কৰিছে। নাট্যকাৰৰ ভাষাৰ বিৱৰ্তনত এচাম মানুহৰ বিবেক-বুদ্ধিৰ উদয় হোৱাৰ বিপৰীত অন্য এচাম পশুৰ দৰেই থাকিব। যুগে যুগে এই দুই চামৰ মাজত যি সংগ্ৰাম চলি আছে, এই সংগ্ৰাম বৰ্তমান সময়তো অব্যাহত আছে। আত্মাত বিবেক-বুদ্ধিৰ পোহৰ নপৰা সকলেই সমাজত অন্যায়, অনীতি আৰু দুৰ্নীতিৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰি আহিছে। এইসকলৰ বিৰুদ্ধেই অহিংসা আৰু হিংসা দুটা ৰূপত প্ৰতিশক্তিয়ে সংগ্ৰাম কৰে। এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে, এই নাটকত নাট্যকাৰে অতি বুদ্ধিদীপ্তভাৱে হিংসাত্মক সংগ্ৰাম সৃষ্টিৰ আঁৰৰ কাহিনীবোৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিবৰ বাবে আহ্বান জনাইছে। নাট্যকাৰে নিজৰ নাটখনৰ সন্দৰ্ভত অতি প্ৰাসংগিকভাৱে উল্লেখ কৰিছে যে —

> *"এই চিৰন্তন সশস্ত্ৰ সংগ্ৰামক নিন্দাবাদ কৰি, অযথা যুক্তি-তৰ্ক কৰি নাইকিয়া কৰা কেতিয়াও সম্ভৱ নহয়। ইয়াৰ পূৰক হিচাপে অহিংসাই পুনৰ গা টঙাই উঠাৰ আশাও কম। সেয়ে হিংসাত্মক সংগ্ৰাম নিৰ্মূল কৰিবলৈ হ'লে এই সংগ্ৰাম সৃষ্টি হোৱা কাৰণসমূহহে নিৰ্মূল কৰিব লাগিব।*
>
> *সৃষ্টিত মানুহেই একমাত্ৰ জীৱ, যিয়ে ভূ-পৃষ্ঠত লম্বমান হৈ বিচৰণ কৰিব পাৰে। পৃথিৱীৰ মধ্যাকৰ্ষণ শক্তিৰ বিপৰীতে বিকশিত হৈ উঠা মস্তিষ্কই আজি মহাশূন্য ভেদ কৰিছে। সভ্যতাক এনে এটি স্তৰত উপনীত কৰিছে, যি স্তৰত মানুহ আৰু ঈশ্বৰৰ সীমাৰেখা ধুঁৱলী-কুঁৱলী হৈ পৰিছে। তথাপি মানুহৰ গুণ যেন ভূমিৰ সমান্তৰাল সৰীসৃপৰ লগত একাকাৰ। সাপেও সাপ খায়, মানুহেও মানুহ খায়। তেনেহ'লে বুদ্ধি আৰু বিবেকৰ মূল্যাংকন হ'ব কেতিয়া ? যিমানেই মূল্যাংকন কৰাত পলম হ'ব সিমানেই মানুহ মানুহৰ মৃত্যুদূত ৰূপে ওচৰ চাপি আহিব।"*

এই নাটকখনে প্ৰতিজন দৰ্শকৰ মনোজগতক টুকুৰিয়াই যাবলৈ সক্ষম হৈছে। বাহাৰুল ইছলামে পৰিচালনা কৰি এই নাটকখনৰ বিষয়বস্তুক সুন্দৰ আংগিকেৰে

মঞ্চস্থ কৰাত সফলো হৈছিল।

অতি সাম্প্ৰতিক সময়ৰ এখন অতি উল্লেখযোগ্য নাটক *ঈশ্বৰৰ সন্ধানত হামিদ, গ্ৰেবিয়েল ইত্যাদি*। ইয়াৰ নাট্যকাৰজন হৈছে, বিশিষ্ট নাট্যকৰ্মী তথা সংগীত শিল্পী ড° অনিল শইকীয়া। এইগৰাকী নাট্যকাৰে নিৰৱচ্ছিন্নভাৱে যোৱা দুটা দশক অপেচাদাৰী নাট্যকৰ্মৰ সৈতে জড়িত হৈ আছে। *সংগীত আৰু নাটকত সংগীত* শীৰ্ষক গ্ৰন্থৰ জৰিয়তে ইতিমধ্যে তেওঁ সমগ্ৰ অসমতে সমাদৃত হৈছে। প্ৰায় পঞ্চাশখনতকৈও অধিক চিৰিয়াছ নাটকত অৰ্থবহ আৰু হৃদয়স্পৰ্শী সংগীত পৰিচালনা কৰি তেওঁ ৰুচিবান দৰ্শকৰ মনৰ মানুহলৈ ৰূপান্তৰ হৈছে। ড° শইকীয়াই *ঈশ্বৰৰ সন্ধানত* .... নাটকখনিৰ জৰিয়তে মানৱ ধৰ্মৰ অস্তিত্বৰ জয়গান গাব বিচাৰিছে। হামিদ, গ্ৰেবিয়েল, চুৰেন কছাৰী, জীৱন শৰ্মাহঁতে এটা মন্দিৰ সাজিবলৈ যো-জা কৰে, য'ত ঈশ্বৰক বিচাৰি আল্লা, গড্, ভগৱান, কৃষ্ণ সকলোকে প্ৰাৰ্থনা কৰিব পাৰি। নাট্যকাৰে এই মন্দিৰক মানৱতাৰ মন্দিৰ হিচাপে অভিহিত কৰিছে। মানুহৰ কল্যাণেই মানুহক জীয়াই থকাৰ প্ৰেৰণা দিয়ে। মানুহৰ বাবে কিবা উপকাৰী কৰ্ম কৰিব পৰাটোৱেই শ্ৰেষ্ঠ ধৰ্ম। সুবিধাবাদী দালালীসকলেহে মানুহক এক হৈ থাকিবলৈ নিদিয়ে। ধৰ্ম, জাত, বৰ্ণ আদিৰ প্ৰলেপ সানি তেওঁলোকে মানুহক ভাগ ভাগ কৰে। মানৱতাইহে প্ৰকৃত ধৰ্ম। নাট্যকাৰ ড° অনিল শইকীয়াই নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ সন্দৰ্ভত এনেদৰে উল্লেখ কৰিছে —

> *“মানুহক শত সহস্ৰ অপকাৰ কৰি এবাৰ মাথো ঈশ্বৰৰ নাম লৈ স্বগলৈ-যোৱাতকৈ হাজাৰ মানুহক সহস্ৰ উপকাৰ কৰি এবাৰো ঈশ্বৰৰ নাম নলৈ নৰকলৈ যোৱাই শ্ৰেষ্ঠ। সেইবাবেই আমি মানুহক মাথো মানো .... ।”*

ড° শইকীয়াৰ নাটকখন বৌদ্ধিক মহলত চৰ্চিত হৈছে। নাট্যকৰ্মী প্ৰসন্নজ্যোতি বৰঠাকুৰে ইতিমধ্যে কেইবাবাৰো অতি সফলভাৱে পৰিচালনা কৰি নাটকখনি মঞ্চস্থ কৰিছে। নাট্যকাৰ ড° শইকীয়াই এইখন নাটকৰ উপৰিও *কিবা এটা সোমাইছে*, *অথঃ শিক্ষক সংবাদ*, *পলৰীয়া মন* আৰু শিশু নাটক *প্ৰতুতি*, *ৰং আহে পাহি মেলি* আদি অতি উৎকৃষ্ট মানৱ নাটক অসমীয়া নাট্য জগতলৈ আগবঢ়াইছে।

গুণাকৰ দেৱ গোস্বামীও এগৰাকী চিন্তাশীল নাট্যকাৰ। তেখেতে ইতিমধ্যে ১২ খনতকৈও অধিক নাটক ৰচনা কৰাৰ লগতে প্ৰায় ৪০ খনমান নাটক পৰিচালনাও কৰিছে। তেখেতে লোক-কলা তথা লোক-সংস্কৃতিৰ উপাদান ব্যৱহাৰ কৰি নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰি আহিছে। অসমীয়া চহকী লোক-সংস্কৃতিৰ প্ৰয়োগে

তেখেতৰ প্ৰতিখন নাটকক এক সুকীয়া মৰ্যাদা প্ৰদান কৰিছে। ভাওনা-শৈলীৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা *জেৰেঙা* আৰু *চিচিফাচ্* নাটক দুখনৰ লগতে তেওঁ ওজাপালি ব্যৱহাৰ কৰি *সতী* নামৰ এখন মঞ্চ সফল নাটক ৰচনা কৰে। *বীৰাংগনা* দেৱ গোস্বামীৰ এক বক্তব্যধৰ্মী সমাজ সচেতন নাটক। মূলা গাভৰুৰ চৰিত্ৰটোক প্ৰতীকি ৰূপত উপস্থাপন কৰি নাট্যকাৰে অতি সাম্প্ৰতিক সময়ৰ সমাজ জীৱনৰ এখন ছবিও সফলভাৱে অংকন কৰিছে। 'বীৰাংগনা' এগৰাকী বৰগোহাঞিৰ পত্নী তথা দিহিঙীয়া ফৈদৰ জীয়াৰী মূলা গাভৰুৰ দ্বাৰা নাট্যকাৰে অসমীয়া গাভৰুৰ দেশপ্ৰেম অতি সাৱলীলভাৱে নাটকখনিত অংকন কৰিব পাৰিছে।

দীপক কুমাৰ গগৈৰ চুটি নাটক *ঘৰ*, *পানী*, *গৰখীয়া* আদি অতি উচ্চমানৰ নাটক। *ঘৰ* নাটকখনে সৰ্বভাৰতীয় স্তৰতো শ্ৰেষ্ঠ পাণ্ডুলিপিৰ পুৰস্কাৰ লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ১৯৯৬ চনত *পানী* নাটকখনে আন্তৰ্জাতিক নাট মহোৎসৱলৈ আমন্ত্ৰণ পাইছিল। এই নাটখনত মূলতঃ এখন পিছপৰা গাঁৱৰ পানীৰ সমস্যাৰ এখন ছবি অংকন কৰিছে। মানুহক জীয়াই থাকিবলৈ যিদৰে বায়ুৰ দৰকাৰ, একেদৰে পানীৰো দৰকাৰ। অথচ, ৰাজনৈতিক সুবিধাবাদী চক্ৰই এই পানীকণক লৈও ৰাজনীতি কৰিব বিচাৰে। ভোট বিচাৰি যোৱাৰ পৰতহে ৰাজনীতিকসকলৰ সাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি দৰদ উপজে। এইসকলে মানুহক জীয়াই থকাৰ বাবে দৰকাৰী পানীটোপাক টোপ সাজিও নিজৰ স্বাৰ্থ পূৰণ কৰাৰ প্ৰয়াস কৰে। নাট্যকাৰ গগৈয়ে পানীক প্ৰতীক হিচাপে অংকিত কৰি সাম্প্ৰতিক সমাজৰ এখন বাস্তৱ ছবি নাটখনৰ জৰিয়তে দাঙি ধৰিছে।

অসমৰ নাট্যজগতখনৰ অন্য এগৰাকী প্ৰতিভাবান নতুন নাট্যকাৰ সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ। এগৰাকী নাট্যকৰ্মী হিচাপে কেৱল অসমতে তেখেতে নাট্য-চৰ্চা অব্যাহত ৰখা নাই, অসমৰ বাহিৰত, প্ৰধানতঃ দক্ষিণ ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলতো এইগৰাকী ডেকা নাট্যকৰ্মীয়ে নিৰৱচ্ছিন্নভাৱে নাট্য-চৰ্চা কৰি আছে। *বাঘময়*, *দ্ৰৌপদীৰ পৰিয়াল*, *মধুৰতম সময়* আদি নাটকে সপোনজ্যোতি ঠাকুৰক এগৰাকী উচ্চ মানৰ নাট্যকৰ্মী হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। তেওঁৰ নাটকত মানুহৰ অন্তৰ্জগতৰ অনেক ধৰফৰণি চালি-জোকাৰি চাইছে। মানুহৰ জীৱনক কাষৰ পৰা জুমি চাব পৰা সপোনজ্যোতিৰ ৰুচিবান মনটোৱে আধুনিক নাটকক এক সুকীয়া মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছে। আংগিকৰ দিশৰ পৰা তেওঁৰ নাটকত এক নতুনত্বৰ সোৱাদ দৰ্শকে যে দেখা পাইছে, ই ইতিমধ্যে প্ৰমাণিত হৈছে। *দ্ৰৌপদীৰ পৰিয়াল* নাটকত নাট্যকাৰগৰাকীয়ে সাম্প্ৰতিক সময়ৰ গণতান্ত্ৰিক ব্যৱস্থাটোক তীব্ৰভাৱে সমালোচনা কৰিছে। গণতন্ত্ৰৰ প্ৰলেপ সানি যেন মানুহে মাথো লোভ, মোহ আৰু ক্ৰোধৰ বশৱৰ্তী হৈ জীয়াই থকাৰ লালসা কৰে।

এই নাটকখনিত দ্ৰৌপদী এগৰাকী ভ্ৰাম্যমাণৰ নাচনী। এইগৰাকীক বিয়া কৰায় পাঁচ পাণ্ডৱে – যি কেইজনক নাট্যকাৰে অতি সূক্ষ্ম চিন্তাৰে পুঁজিবাদী, আমোলা, বাওঁপন্থী, সাংবাদিক আৰু দালাল হিচাপে চিহ্নিত কৰিছে। এই পাঁচ পাণ্ডৱৰ পত্নী দ্ৰৌপদী। যেতিয়া দ্ৰৌপদীৰ এটা সন্তান জন্ম হয়, পঞ্চ পাণ্ডৱৰ কোনো এজনেও নিজকে সন্তানটোৰ পিতৃ বুলি স্বীকাৰ কৰিব নিবিচাৰে। দ্ৰৌপদী যেতিয়া সন্তানটোৰ পিতৃ হয়, তেতিয়া সাংবিধানিক সংকটে দেখা দিয়ে। এনেদৰেই আধুনিক সমাজৰ ৰাজনৈতিক আদৰ্শ 'গণতন্ত্ৰ'ৰ স্বৰূপটো দাঙি ধৰি নাট্যকাৰে এক নূতন চিন্তাৰ অৱকাশ দৰ্শকৰ মনৰ মাজলৈ ঠেলা মাৰি দিছে। সপোনজ্যোতিৰ এই নাটকখনৰ সম্পৰ্কে নাট্যপ্ৰজ্ঞ সু-শিল্পী প্ৰয়াত মুনীন ভূঞাদেৱে কোৱা কথা এষাৰ মন কৰিবলগীয়া। তেওঁ কৈছিল –

> *"অভিজ্ঞতাৰ গভীৰতা বঢ়াৰ লগে লগে ক্ৰমাত সপোনে নিজকে ক্ষুৰধাৰ কৰি তোলাৰ ফালে নি আছে। দ্ৰৌপদীৰ পৰিয়াল নাটক ইয়াৰে প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ। সমসাময়িক সময়ত এনে ক্ষুৰধাৰ সৃষ্টিৰে প্ৰকাশ কৰা নাটক অসমীয়া মঞ্চত বিৰল।"*

এইজন নাট্যকাৰে *বাঘময়* আৰু *মধুৰতম সময়* নাট দুখনৰ যোগেদিও নিজৰ চিন্তাৰ উত্তৰণৰ সংকেত দিছে। *বাঘময়* নাটকত আধুনিকতাৰ প্ৰভাৱত সাধাৰণ মানুহ কিদৰে বিচ্ছিন্ন হৈ পৰিছে, তাক অতি সুন্দৰভাৱে প্ৰকাশ কৰিছে।

এই চমু নিবন্ধত সকলোবিলাক নতুন নাট্যকাৰৰ নাটকসমূহৰ আলোচনা কৰাটো সম্ভৱপৰ নহয়। ৰফিকুল হোছেইন, কুশলকৃষ্ণ দেৱ গোস্বামী, অজিত বৰঠাকুৰ, অৰূপ বৰঠাকুৰ, দীপক মহন্ত, পংকজজ্যোতি ভূঞা, দেৱব্ৰত বৰঠাকুৰ আদি নাট্যকাৰসকলৰ সৃষ্টিয়ে ইতিমধ্যে অসমীয়া দৰ্শকক চিন্তাৰ খোৰাক দিছে। এইসকল নাট্যকাৰৰ সৃষ্টিৰ সন্দৰ্ভত আলোচনাও হৈছে। তদুপৰি অসমত সাম্প্ৰতিক সময়ত যিসকলে নিৰলস আৰু নিৰৱচ্ছিন্নভাৱে নাট্য সাহিত্যলৈ অৱদান দি আহিছে, এইসকলৰ জীৱন আৰু কৰ্মৰ অৱলোকন কৰি সঠিকভাৱে অধ্যয়ন কৰিবলৈ পদ্ধতিগত দীৰ্ঘম্যাদী এক গৱেষণাৰ প্ৰয়োজন আছে। এই চমু নিবন্ধত মাথো কেইগৰাকীমান নাট্যকাৰৰ দুখনমান নাটকৰ প্ৰসংগহে উল্লেখ কৰিছো। নাটক কেইখনৰ সম্পৰ্কত আলোচনা কৰোঁতে নিজৰ চিন্তা-চৰ্চাৰে বুজি পোৱা সীমাহে স্পৰ্শ কৰিছো। গভীৰভাৱে অধ্যয়নপুষ্ট এক মনৰ মাজেদি নাট্যকাৰসকলৰ চিন্তাৰ বুৰবুৰণিবিলাক পাৰ কৰাব পৰা হ'লে অধিক ফলপ্ৰসূ হ'লহেঁতেন বুলিয়েই বিশ্বাস কৰোঁ। এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব বিচাৰোঁ যে, এই নিবন্ধকাৰেও কেইখনমান পূৰ্ণাংগ নাটক ৰচনা কৰিছো। এই

নাটকবিলাকৰ ভিতৰত *অন্য আবেলিৰ ৰঙত* পিতা-পুত্ৰৰ সংঘাতৰ দ্বাৰা দুটা প্ৰজন্মৰ মাজত ক্ৰমাৎ বৃদ্ধি পোৱা মনৰ দূৰত্বৰ ছবি অংকন কৰা হৈছে। *স্বপ্ন-দুঃস্বপ্ন* নাটকত সন্ত্ৰাসবাদী আচৰণে মানুহৰ জীৱনত কিদৰে ধুমুহাৰ সৃষ্টি কৰি অৰ্থনৈতিক আৰু সাংস্কৃতিক কাঠামো ধ্বংস কৰে, *দূৰৱিত দুপৰীয়া বৈ* নামৰ নাটকত বস্তুবাদী চিন্তাৰ কবলত সাংস্কৃতিক গৰাখহনীয়াই নিঃশেষ কৰা মানৱতা আৰু *গধূলিৰ গান* নাটকত বৃদ্ধকালৰ নিঃসংগতাৰ ছবি অংকন কৰাৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছে। তদুপৰি *অনুভৱৰ অন্য ছবিত* মানুহৰ সংৰচনাৰ তৰল প্ৰলেপ পৰিস্ফুট কৰাৰ যত্ন কৰা হৈছে। বাবলু নামৰ ল'ৰাটোৰ মানসিক বিকাশ আৰু শাৰীৰিক বিকাশৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যৰ বাবে যে সামাজিক-কৰণৰ প্ৰধান আৰু প্ৰথম এজেন্সিটোৱেই দায়ী তাক সাহসেৰে বুজাবলৈ ত্ৰুটি কৰা নাই। *হৃদয়ত বেহেলাৰ সুৰ* নামৰ অন্য এখন নাটকতো এগৰাকী বিধবা তিৰোতাৰ মনোজগতক যুক্তিৰ যন্ত্ৰৰে খুচি-বিন্ধি চোৱা হৈছে। জীৱনক সুন্দৰ কৰিবলৈ মানুহৰ মনৰ সম্বন্ধই যে শ্ৰেয়, তাক এই নাটকৰ জৰিয়তে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। তথাপি এটা কথা স্বীকাৰ কৰোঁ, অনেক সম্ভাৱনাৰ প্ৰতি ইচ্ছাকৃতভাৱে [illegible]ঠি দি এই নাটক কেইখনৰ দ্বাৰা কেৱল বিষয়বস্তুৰ তাৎপৰ্য অনুধাৱন কৰা দৰ্শকৰহে সম্ভেদ বিচৰা হৈছে।

নাট্যকাৰসকলৰ চিন্তাৰ গতি সুকীয়া। নিজস্ব জীৱন-দৰ্শনৰ স্বকীয়তা নাট্যকাৰে নাটকৰ মাজত প্ৰতিফলিত কৰিব বিচাৰে। জগত সন্দৰ্ভত এটা সত্য নাট্যকাৰৰ চিন্তাজগতত সদায় লুকাই থাকে। এই সত্যৰ বুকুতে নাট্যকাৰৰ মানৱিক সত্তাইও ঠাই লয়। এই প্ৰসংগতে মাথো এটা কথা ক'ব পাৰি, নাটক যিহেতু এক নান্দনিক কলা, ই সদায় মানুহৰ মনোজগতখন সুন্দৰ কৰাৰ প্ৰয়াস কৰে। মাথো এই সুন্দৰৰ বাবে পৰিচালক, অভিনেতা, অভিনেত্ৰী আৰু অন্যান্য কলা-কুশলীসকলে ত্যাগ, নিষ্ঠা আৰু সততাৰে কৰ্ম কৰিব লাগিব।

অসমীয়া নাটকৰ অৱস্থা পুতৌ লগা নহয়। নাট্য সাহিত্যৰ প্ৰতিটো স্তৰতে বিভিন্নজনে ভিন্ন পথেৰে অৰিহণা যোগাই আহিছে। মাথো গঠনমূলক সমালোচনা আৰু উৎকৃষ্ট পৰিবেশ সৃষ্টিৰ সমূহীয়া প্ৰৱণতা লাগে। আমি আশা কৰিছো, নতুন নাট্যকাৰসকলৰ জীৱন-দৰ্শনক প্ৰতিজন ৰুচিবান, চিন্তাশীল ব্যক্তিয়ে মাথো কাষৰ পৰা জুমি চাওক !

* * *

আধুনিক মনে নাট্য-সাহিত্য সৃষ্টি নকৰে .... ?

হিল্লোল কুমাৰ পাঠক

একবিংশ শতিকাৰ দুৱাৰডলিত উপবিষ্ট হৈ আজি পৃথিৱীজুৰি বহুতো নাট্যশিল্পী, নাট্যসমালোচকে ক্ষোভ প্ৰকাশ কৰিবলৈ লৈছে, সাহিত্যৰ মজিয়াৰ পৰা নাটকক এলাগী কৰা হৈছে বুলি। এই ক্ষোভ বৌদ্ধিক দৈন্যৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা নাই। তথাপি উদ্ভাৱনী শক্তি (wit) বা প্ৰজ্ঞাৰ (intellectuality) অভিনৱ অড়নাই অনবৰত জোকাৰি থকা এইছোৱা সময়ৰ নাট্যশিল্পীসকলে কিয় এনেদৰে ভাবিবলৈ লৈছে। পৃথিৱীৰ কিছু প্ৰান্তত নাট্য-সমালোচকসকলে এনে চিন্তাৰ অধ্যায় মুকলি কৰি লৈছে। যদিওবা এই ধৰণৰ চিন্তাৰাজিৰ প্ৰতি তথাকথিত বৌদ্ধিক সমাজখন উদাসীন। নৱজাগৰণে কল্পনা-শক্তিৰ বিশালতাৰে কোবাই যিদৰে এটা সময়ত ইংৰাজী নাট্য ইতিহাসত বীৰোচিত নতুবা বৌদ্ধিক তত্ত্ব-মূলতে নাটক ৰচনা কৰিবলৈ ক্ৰিস্টোফাৰ মার্লোৰ লেখীয়া এচাম নাট্যকাৰক উদ্‌গনি যোগাইছিল, ঠিক সেই বাটেৰেই বাট বুলি পুৰাতন নাট্য-সাহিত্যৰ কিছু অনুকৰণেৰে এলিজাবেথান আৰু জেক'বিয়ান (ছেক্সপীয়েৰৰ পাছৰ) যুগত নাটকৰ নান্দনিক বা বৃত্তিগত উদ্দেশ্য সমাহিত হৈ আছিল। ইতিহাসে উনুকিয়াই দিয়ে যে সামাজিক, ব্যক্তিগত আৰু ৰাজনৈতিক উত্থান-পতনে নাট্য ৰচনা, পৰিচালনা আৰু মঞ্চায়নৰ ক্ষেত্ৰত বাৰুকৈয়ে ইন্ধন যোগায়, লগতে প্ৰতিটো যুগে নিজাকৈ নাটকৰ পৰিচয়ো (identity) আয়ত্ত কৰে। আৰু এতিয়া বিচ্ছিন্নতাৰ কোবাল সোঁতত জৰ্জৰিত 'আধুনিক মন'বোৰে সভ্যতাৰ দ্বন্দ্ব আৰু সংঘাতৰ কষটি শিলত ঠেকা খাই খাই যি নাট্যধাৰাৰ সূচনা কৰিবলৈ লৈছে, সিবোৰক সাহিত্যৰ উপাদান বা ৰসে কোনোপধ্যেই স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰে বুলি বিতৰ্ক উঠিছে। যদি সভ্যতাৰ সৈতে সৃষ্টি সংপৃক্ত, সৃষ্টিৰ বাবে নাটক দায়বদ্ধ, নাটক সভ্যতাৰে সৈতে সংলগ্ন আৰু সভ্যতাই সৃষ্টিৰ বাবে উৎস প্ৰদানৰ প্ৰতি প্ৰতিশ্ৰুত; তেনেহ'লে নাটক কিয় সেই সভ্যতাৰ সাহিত্যৰ পৰা বঞ্চিত ? এই প্ৰশ্ন অবাস্তৱ ভাবাবেগ, তথাপি প্ৰশ্ন উঠিছে ? এনে প্ৰশ্নৰ বহুতো সম্ভাৱনাক সাৰোগত কৰি ১৯৬৮ চনতে Jerems collier-এ ৰচনা কৰিছিল – ***View of the immorality and profaneness of English stage***। নাটকৰ অমৰত্ব সম্পৰ্কে কেতবোৰ কথা আলোচনা কৰি তেওঁ মন আৰু মগজুৰে সৃষ্টি কৰা নাটকৰ চিৰন্তন দৰ্শনসমূহৰ বিষয়ে ইয়াত আলোকপাত

কৰিছে। দৰ্শকৰ সমতন্ত্রতা (homogeneity), বৰ্ধিত মধ্যবিত্ত শ্ৰেণী, ব্যস্ত নগৰীয়া জীৱনৰ আমোদ প্ৰদান আৰু নাট্য-কলাৰ প্ৰতি অকপট শ্ৰদ্ধাৰে সৃষ্ট নাটকে জটিল সমালোচনাৰ পৰা মুক্ত হ'ব নোৱাৰে; যাৰ বাবে জৰ্জ বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব'ৰ প্ৰথম পৰ্যায়ৰ নাটকসমূহে তিৰ্যক সমালোচনাৰ সন্মুখীন হ'ব লগা হৈছিল। এনে ধৰণৰ পৰিস্থিতিবোৰেইতো জন্ম দিয়ে আলোচ্য বিষয়টিৰ। বাৰ্টোল্ট ব্ৰেখ্‌টৰ বেলিকাও আমি একে তথ্যৰে সম্ভেদ পাওঁ। কিয় ওঠৰ শতিকাৰ পৰা আজিকোপতি বহুচৰ্চিত এই বিষয়টিয়ে মধ্যযুগীয় নাটকৰ জনপ্ৰিয়তা বা সাহিত্যিক আয়তনৰ সৈতে সম্পৰ্ক গঢ়ি তুলিব পৰা নাই ?

ইতিহাসে কি কয়

ইংৰাজী সাহিত্যৰ বিদগ্ধ ইতিহাসবিদ ডেভিড ডেইছেছে লিখিছিল যে, ওঠৰ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ পৰা নাটকক শৃংখলাবদ্ধভাৱে ইতিহাসৰ যুগৰ সৈতে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব নোৱাৰি। ওঠৰ শতিকাৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা বিক্ষিপ্ত নাট্য প্ৰণালীয়ে সাহিত্যৰ সৈতে সম্পৰ্ক স্থাপন কৰিব নোৱাৰে। সাহিত্যৰ মূল ভাবানুগতৰ পৰা ক্ৰমান্বয়ে আধুনিক নাটক বিচ্ছিন্ন হৈ আহিছে। যুগৰ ৰাজনৈতিক-অৰ্থনৈতিক প্ৰেক্ষাপটত আলোড়িত হোৱা জীৱন-প্ৰণালীৰ বলি হৈ যৰ্বাচী, ৰাছিয়া, পাৰ্চি আদি প্ৰান্তৰ কেইবাজনো নাট্যশিল্পীয়ে সূচনা কৰিছে এনে কিছু নাটকীয় প্ৰকাশভংগী, যিবোৰে নিজেই স্বয়ংসম্পূৰ্ণভাৱে এটি স্তৰ উন্মুক্ত কৰে বা এটি ধাৰাৰ সূচনা কৰে আৰু সমালোচকৰ কলমত সিবোৰে নাম পায় — 'এবছাৰ্ড' জাতীয় ক্ষেত্ৰবোৰ বিশেষণীয় মূল্যাংকনৰ। আকৌ কিছু নাট্যকাৰে জটিল ৰাজনৈতিক বা সামাজিক সমস্যাবোৰক জনমানসত উদঙাই দিয়াৰ উদ্দেশ্যে ব্যংগোক্তিধৰ্মী নাট্য-ৰীতিৰ আশ্ৰয় লয়, যিসমূহে হয়তো মূল বক্তব্যৰ দৰ্শন বা গূঢ়াৰ্থ দৰ্শকক আমোদ প্ৰদানেৰে দিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। এই প্ৰয়াস যদি সত্য আৰু সাধনাৰ যন্ত্ৰণাৰ প্ৰতি দায়বদ্ধ, তেনেহ'লে সিবোৰ সাহিত্য নহ'ব নেকি ? এই প্ৰশ্নৰ সূচনা হয় দৰাচলতে মঞ্চায়নৰ আড়ম্বৰপূৰ্ণ বা প্ৰতীকি দিশক সাৰোগত কৰি। পাণ্ডুলিপিৰ পৃষ্ঠভাগত প্ৰজ্ঞাৰ বহুল অৱতাৰণা কৰি নাটক ৰচনা কৰা অস্কাৰ ৱাইল্ডৰ নাটকসমূহো এই বিতৰ্কৰ পৰা বাদ পৰি যোৱা নাছিল। আকৌ মঞ্চত নাটক উপস্থাপনাৰ অপকৃষ্ট বৌদ্ধিক মাত্ৰা (Sophisticated intellectual dimension)ৰ প্ৰতি দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰি নাট্য সাধনা কৰা Henry Arthur Jones আৰু Arthur Wing Pinero নামৰ নাট্যকাৰদ্বয়কো আজি ইতিহাসৰ পৃষ্ঠাত সাহিত্যৰ সলনি অভিজাত আধুনিক শিল্পী হিচাপেহে ঠাই দিয়া হৈছে। ডেভিড ডেইছেছে লিখিছে যে, ওঠৰ শতিকাৰ পৰা বৃদ্ধি পাবলৈ লোৱা অভিনেতাৰ বৃহৎ

সংখ্যাটোৱে নাট্য ইতিহাসৰ গতিত আধুনিকতাৰ এটি অসহজ দিশৰহে অৱতাৰণা কৰিছে। এনেদৰে বহুতো আলোচনা-বিলোচনাৰ পৰা পৰ্যৱসিত হৈ আহি অৱশেষত ১৯৫৬ চনত 'ৰ'য়েল ক'ৰ্ড থিয়েটাৰ'ত মঞ্চস্থ হোৱা ***Look Back in Anger*** নামৰ নাটখনিৰ দ্বাৰা নাট্যকাৰ জন ওজবৰ্নৰ জৰিয়তে নাটকে সাহিত্যৰ কিছু ওচৰ চাপিছে বুলি বহুতো সমালোচকে ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰিছে। ইয়াৰ পূৰ্বে ***The Playboy of the western world*** আৰু ***Deirdre of the sorrows*** নামৰ নাটক দুখনৰ মঞ্চায়নৰ বৈপৰীত্যৰ ফলত নাট্যকাৰ জন মিলিংটন ছিনজেই সমাজ পৰিশোধনৰ বাবে লোৱা নাটকীয় কৌশলবোৰক আজিও সাহিত্যতকৈ উপস্থাপন বা সংলাপধৰ্মী মানসিকতাৰ বাবেহে গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়। যি হওক, যোৱা দুটা শতিকাৰ ইতিহাসে মুক্ত কণ্ঠে স্বীকাৰ কৰে যে, মানুহৰ জীৱন-প্ৰণালীৰ ৰূপান্তৰে কঢ়িয়াই অনা মানৱীয় যন্ত্ৰণাৰ পৰা সৃষ্টিৰ শইচ বুটলি আনি নাটকৰ মাধ্যমেৰে তাৰ প্ৰকাশ ঘটোৱা আধুনিক নাট্যকাৰ-পৰিচালকৰ নাট্য-ৰীতি যদিও বহুচৰ্চিত সিবোৰে সভ্যতাৰ স্বৰূপ উদ্‌ঘাটনত যে পিছ হোঁহকা নাই – সি জল্‌জল্‌-পট্‌পট্‌।

আধুনিক মনৰ নাটক

সৌ সিদিনা ছেক্সপীয়েৰৰ *অথেলো* নাটকখন আদিল হুছেইনে 'অথেলো ব্লেইক এণ্ড হোৱাইট' নামেৰে মঞ্চস্থ কৰি পৃথিৱীৰ কেইবা ঠাইতো সমালোচিতও হ'ল, প্ৰশংসিতও হ'ল। তাৰে কিছুদিন পিছত Sean O' Casey-ৰ বিখ্যাত ***Juno and the Peacock*** নাটকখন মঞ্চস্থ কৰি আমেৰিকাৰ নাট্যদল 'Bohemian Mate'-য়ে বাতৰি কাকতৰ শিৰোনাম দখল কৰিলে। দুয়োখন নাটকে বিষয়বস্তুৰ দৰ্শন উপস্থাপন কৰিবলৈ পাণ্ডুলিপি বা নাট্যকাৰৰ নিৰ্দেশনাক আওকাণ কৰি ভিন্ন নাট্যৰীতিৰ আশ্ৰয় লৈছিল। অৰ্থাৎ নাট্যকথাৰ নিৰ্দেশ কৰা মঞ্চ নিৰ্দেশনাৰ বা চৰিত্ৰসমূহৰ অবয়ৱ তথা সাজ-পোছাকৰ নিৰ্দেশনা অমান্য কৰি বিষয়বস্তুৰ দৰ্শনক সমসাময়িক দৃষ্টিকোণেৰে অৱলোকন কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে, আদিল হুছেইনে অথেলো চৰিত্ৰটোক ৰজাৰ সাজৰ বিপৰীতে সমসাময়িক আভিজাত্যৰ সাজ পৰিধান কৰালে। এনে কাৰ্যৰ দ্বাৰা তেওঁ ক'ব বিচাৰে যে, ছেক্সপীয়েৰৰ চৰিত্ৰটিও ৰাজকীয় পৰিচয় বা তাত অন্তৰ্নিহিত থকা মানৱানুভূতিৰ সত্তাটোৰ অৱস্থিতি বৰ্তমানৰ যুগত যিদৰে প্ৰযোজ্য তেনেদৰেই ঘনীভূত কৰি তোলা হৈছে। এই যে বিভিন্নতা, বিচ্ছিন্নতামূলক প্ৰত্যাহ্বান কৰাৰ প্ৰৱণতা এয়াই জানো 'আধুনিক' নহয় ? 'আধুনিক' হয় কাৰণে যৌক্তিক সমাজৰ অগ্ৰজ বা তেওঁলোকৰ অন্ধ-একান্ত বাধ্য অনুগতসকলে আজি স্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে এনেকুৱা সাহস (Audacity) আৰু শিল্পী সত্তাৰ

(artist civilization)-ৰ ব্যৱহাৰিক প্ৰতিফলন ? কিন্তু অলপ দকৈ যদি ভাবি চোৱা যায় তেন্তে প্ৰশ্ন উঠিব যে, মূলৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ আহিব ধৰা মানসিকতাক ধৰি ৰাখিব নোৱাৰিলেও এটা পৰিশীলিত অৱবাহিকাত তাক উপনীত কৰাবলৈ ইয়াতকৈ কি বেলেগ উৎকৃষ্ট পন্থা থাকিব পাৰে ? আৰু ইয়াকেই নাভাবি নুগুণি সভ্যতাৰ এই সন্ধিক্ষণত আমি হাহাকাৰ কৰিছো যে, নাটক সাহিত্যৰ পৰা এলাগী হৈ আহিব ধৰিছে। এলাগী হৈয়েই আছোচোন। মাথো স্বকীয়তাক নেহেৰুৱাকৈ সাহিত্যৰ মহত্তম উদ্দেশ্যত উপনীত হ'ব পৰাকৈ নিজা বিচাৰ্য ধাৰাটোৰেই প্ৰৱাহিত হৈ আধুনিক মনৰ নাট্যকাৰে সূচনা কৰক এটা বিপ্লৱ, যি বিপ্লৱে পৰিৱৰ্তনৰ প্ৰতিশ্ৰুতি বহন কৰি প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰে অস্তিত্ব নিৰ্যাতনৰ সফল সমাধান — যি বিপ্লৱে উন্মুক্ত কৰিব পাৰে মানুহৰ বাবে জীয়াই থকাৰ অভেদ্য বিচৰণভূমি, য'ত খোজ পেলাই আজিৰ মানুহে অৰাজকতাৰ এই বধ্যভূমিত স্থাপন কৰক অস্তিত্ব ৰহস্য উদঘাটনৰ বিশাল পৰিক্ৰমা। এনে বিপ্লৱেহে মাথোঁ এতিয়া কাম্য, কাৰণ সিবোৰে সাহিত্যৰ স্বীকৃতি প্ৰথম পৰ্যায়তে পাওক বা নাপাওক মানুহক মানুহৰ বাবে জীয়াই থকাৰ প্ৰেৰণাকণ যোগাব পাৰিলেই নাট্য-স্বাৰ্থৰ সফল সমাধান হ'ব। নৱৰেৰ নাট্যকাৰ হেনৰিক ইবচেনেও জানো ইয়াকেই আশা কৰা নাছিল।

এই যাত্ৰা জয়যাত্ৰা

খোৰতে ক'বলৈ হ'লে ইবচেন, দি ব্ৰেখ্‌ট, স্তানিস্লাভস্কি, ছিনজে, ডেৰিঅ'ফ', জেলেনিক আদি আধুনিক নাট্যকাৰসকলৰ উপস্থাপন-শৈলীক যিহেতু ধ্ৰুপদী নাট্য সাহিত্যৰ কোনো ধৰাবন্ধা নীতিৰ সৈতে আমি বান্ধিব নিবিচাৰো বা বন্ধাটো যথোপযুক্তভাৱে সম্ভৱো নহয়; গতিকে নাটক মঞ্চায়নৰ গুণগত দিশটোৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি আমি আৰ্থাৰ মিলাৰৰ সৈতে একমত হ'ব পাৰো যে, আধুনিক মনে পোনপটীয়াকৈ নাট্য-সাহিত্যৰ সৃষ্টিৰ প্ৰতি দায়বদ্ধ নহয়। আৰু এই ক্ষেত্ৰত পূৰ্বৰ নাটকতকৈ এটা বিশেষ দিশত আধুনিক নাটক পৃথক। ছেক্সপীয়েৰৰ নাটক বা জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নাটক মঞ্চায়নৰ ব্যয়বহুলতালৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, তাক সহজতে উপস্থাপন কৰাটো অসম্ভৱ। ইয়াৰ বিপৰীতে ইবচেন বা ব্ৰেখ্‌টৰ নাটক বহুপঠিত হোৱাৰ বিপৰীতে জনপ্ৰিয় পৰিবেশনাৰে উদ্বুদ্ধ। পৰিবেশনাৰ সমাদৃত মাত্ৰাই জনমানসত সঞ্চাৰ কৰা প্ৰতিক্ৰিয়াই আমাক জীৱন সম্পৰ্কে নতুবা অস্তিত্ব সম্পৰ্কে উন্মুখ কৰি তুলিব। ক'ব বিচাৰিছো, নাটকৰ এনে ৰূপান্তৰ যিহেতু নব্য সচেতনতাৰ দ্বাৰা সম্ভৱ হৈ আহিব ধৰিছে; এই পৰিপ্ৰেক্ষিতত আমি সাহিত্যৰ কবচ এটাৰ প্ৰতি সচেতন নোহোৱাই শ্ৰেয়। আৰ্থাৰ মিলাৰৰ নাটক জানো এতিয়া সাহিত্যৰ পৃষ্ঠাৰ পৰা বঞ্চিত

হৈছে ? ব্ৰেখ্‌ট বা ইবচেন একো .... ? গতিকে আধুনিক মনে বিপ্লৱী ভাবালেখেৰে নাটক ৰচনা কৰি যাওক আৰু দৰ্শকৰ সন্মুখত মঞ্চ প্ৰতিষ্ঠা কৰক দৰ্শকৰ মনোজগতৰ দৰ্শনসমূহ। যদি এবাৰলৈও এনে নাটকৰ শৈলী বা সংলাপে ৰুদ্ধ জীৱনৰ গতি আনিব পাৰে, সমাজ-সভ্যতাত মানুহৰ স্থিতি গভীৰতম কৰি তুলিব পাৰে, ভণ্ড মানসিকতাৰ ওৰণি আঁতৰাই দুৰ্নীতিৰ প্ৰবাহ ৰুধিব পাৰে, পংকিলময় মানসিকতাক উত্তৰণৰ বাট দেখুৱাব পাৰে, তেন্তে আধুনিক মনৰ নাটকক কোনোবাই সাহিত্য বুলি নকʼলেও তাৰ অৱদান সাহিত্য কৰ্মৰ দৰেই চিৰদিন চিৰকাল অজেয় হৈ ৰʼব। আজিও নৰৱে, ইংলেণ্ড, ইটালীৰ ৰংগমঞ্চত স্পন্দিত হৈ আছে এইবোৰ অনুভূতিৰ অবাধ সোঁত। এনে সোঁতত বিধ্বংসী দুৰ্নীতি খানখান্ হৈছে, সুস্থিৰ সুন্দৰকামী সত্তা লালিত-পালিত হৈ আহিছে। নাটকৰ আমেজত আজিও প্ৰতিবাদী মানুহ মূকবধিৰ হয় আৰু প্ৰেক্ষাগৃহৰ পৰা ওলাই আহোঁতে একোৱেই পাহৰিব নিবিচাৰে — এয়া নিজকে বুজাৰ, নিজকে গঢ়াৰ প্ৰবণতা। এই প্ৰবণতাৰ ৰূপ অংকুৰিত কৰাবলৈ প্ৰতিশ্ৰুতিবদ্ধনে হে আধুনিক মনৰ নাট্যকাৰসকল .... ? নাটকৰ দ্বাৰাই, নাটকৰ মজিয়াত আপোনালোকে গঢ়ি যাওক মানৱ ইতিহাস, অজেয় নাটক — এদিন সাহিত্য হৈ সি তিৰ্‌বিৰাব ইতিহাসৰ প্ৰতিটো শাৰীত, প্ৰতিটো পৃষ্ঠাত।

* * *

নাটক আৰু অসমীয়া নাটক সম্পৰ্কীয় গ্ৰন্থসূচী

১। অংকমালা ঃ ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা (সম্পাদিত)
২। অংকাৱলী ঃ কালিৰাম মেধি (সম্পাদিত)
৩। অঙ্কীয়া নাট ঃ ড° বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱা (সম্পাদিত)
৪। অনাতাঁৰ নাট্যাৱলী (১ম আৰু ২য় খণ্ড) ঃ অৰুণ শৰ্মা (সম্পাদিত)
৫। অভিনয় দৰ্পণ ঃ প্ৰদীপ চলিহা
৬। Origin and Development of Assamese Drama and the Stage ঃ H.C. Bhattacharya
৭। অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসঙ্গ ঃ ড° দয়ানন্দ পাঠক
৮। অসমীয়া নাটক ঃ পৰম্পৰা আৰু পৰিৱৰ্তন ঃ ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশী (সম্পাদিত)
৯। অসমীয়া নাটকত দেশপ্ৰেম ঃ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা
১[illegible] অসমীয়া নাট্য পৰম্পৰা আৰু গতিধাৰা ঃ ফণী তালুকদাৰ (সম্পাদিত)
১১। অসমীয়া নাট্য সংস্কৃতিৰ এছোৱা ঃ প্ৰত্যয় আৰু প্ৰতিচ্ছবি ঃ বাদল চৌধুৰী
১২। অসমীয়া নাট্য সাহিত্য ঃ ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা
১৩। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি ঃ ড° শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য
১৪। অসমীয়া মঞ্চ সাহিত্য ঃ ড° শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা
১৫। অসমীয়া লোক-নাট্য ঃ ৰাম গোস্বামী
১৬। অসমীয়া লোক-নাট্য পৰম্পৰা ঃ ড° শৈলেন ভৰালী
১৭। অসমীয়া শিশু নাট্য প্ৰসঙ্গ ঃ হৰেন্দ্ৰ নাথ বৰঠাকুৰ
১৮। **Assamese Drama** ঃ Dr. P.D. Goswami
১৯। **Assamese Drama and Theatre** ঃ Dr. Moheswar Neog
২০। **Assamese Theatre** ঃ Satya Prashad Boruah
২১। আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰা-প্ৰধাৰা ঃ ড° শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা
২২। আধুনিক নাট্যকলা ঃ যোগেন চেতিয়া
২৩। আধুনিক নাট্যকলা ঃ যোগেন বায়ন
২৪। আধুনিক নাট্য-চিন্তা ঃ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা
২৫। ইবছেনৰ নাট্য প্ৰতিভা ঃ তাৰিণীকান্ত ভট্টাচাৰ্য্য
২৬। উদ্ভৱযান নাট ঃ ড° বসন্ত কুমাৰ শৰ্মা (সম্পাদিত)

২৭। এক ভুৰুকা খ ঃ জীৱন কলিতা আৰু ৰাজীৱ বৰা (সম্পাদিত)
২৮। কালিদাসৰ প্ৰতিভা ঃ যোগেশ্বৰ শৰ্মা
২৯। কালিদাসৰ সাহিত্য ঃ কেশদা মহন্ত
৩০। গ্ৰীক ট্ৰেজেডি আৰু চফ'ক্লিজ ঃ বসন্ত কুমাৰ শৰ্মা
৩১। ছফ্দৰ হাচমী আৰু বাটৰ নাট ঃ ইছমাইল হোছেইন
৩২। ছেক্সপীয়েৰৰ প্ৰতিভা ঃ জীৱকান্ত হাজৰিকা আৰু লক্ষীকান্ত মহন্ত
৩৩। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক ঃ প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱা
৩৪। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য মনীষা ঃ গোবিন্দ দাস
৩৫। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য-শিল্প ঃ ড° কুতুবুদ্দিন আহমদ
৩৬। জ্যোতি মনীষা ঃ ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা
৩৭। Tragic Outlook in Assamese Drama ঃ Dr. Sailen Bharali
৩৮। ট্ৰেজেদি, অসমীয়া নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰ আৰু অন্যান্য ঃ ড° পোনা মহন্ত
৩৯। ট্ৰেজেদি বিচাৰ ঃ ড° শৈলেন ভৰালী
৪০। থিয়েটাৰ ঃ ড° তড়িৎ চৌধুৰী
৪১। The Evolution of Assamese Comedy ঃ Dr. Basanta Kumar Sharma
৪২। দেশে দেশে নাট্যকলা ঃ ড° তড়িৎ চৌধুৰী
৪৩। নটসম্ৰাট গিৰিশ চৌধুৰী ঃ ড° শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা
৪৪। নলবাৰী অঞ্চলত অভিনয় কলাৰ ক্ৰমবিকাশৰ ধাৰা ঃ শশী শৰ্মা
৪৫। নাটক ঃ ড° শৈলেন ভৰালী
৪৬। নাটক ঃ মৃণাল কুমাৰ গগৈ (সম্পাদিত)
৪৭। নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ ঃ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা
৪৮। নাটক আৰু অসমীয়া নাটক ঃ ড° শৈলেন ভৰালী
৪৯। নাটক আৰু নাটক ঃ ড° ৰমেশ পাঠক
৫০। নাটক আৰু নাটক ঃ ৰাম গোস্বামী
৫১। নাটক আৰু নাট্যকাৰ ঃ ড° পোনা মহন্ত
৫২। নাটক মন আৰু মঞ্চ ঃ প্ৰফুল্ল কুমাৰ বৰুৱা
৫৩। নাটকৰ কথা ঃ ড° পোনা মহন্ত
৫৪। নাটকৰ ব্যৱহাৰিক দিশ (সম্পাঃ) ঃ জগদীশ পাটগিৰী আৰু অখিল চক্ৰবৰ্তী
৫৫। নাটকৰ ৰূপ-ৰীতি আৰু মঞ্চায়ন ঃ যোগেন চেতিয়া
৫৬। নাট্য আৰু চেতনা ঃ ড° জগদীশ পাটগিৰী
৫৭। নাট্যকলা ঃ দেশী আৰু বিদেশী ঃ ড° শৈলেন ভৰালী
৫৮। *নাট্যকলা দেশে দেশে ঃ* ড° জগদীশ পাটগিৰী

৫৯। নাট্যকাৰ ৰবীন্দ্ৰনাথ ঃ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা
৬০। নাট্যচিন্তা ঃ ছামছিং হাঞ্চে
৬১। নাট্যচিন্তা (সম্পাঃ) ঃ নিবেদিতা বৰা সন্দিকৈ
৬২। নাট্যচিন্তা ঃ প্ৰশান্ত শৰ্মা
৬৩। নাট্যচিন্তা ঃ ব্ৰজেন নিৰ্মলীয়া
৬৪। নাট্য নিবন্ধ ঃ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা (সম্পাদনা ঃ কমলাকান্ত বৰা)
৬৫। নাট্য বীথিকা ঃ ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য
৬৬। নাট্যমুক্তি ঃ ড° তড়িৎ চৌধুৰী
৬৭। নাট্য সমীক্ষা ঃ ড° বসন্ত কুমাৰ শৰ্মা
৬৮। পৰম্পৰাগত প্ৰাচ্য নাট্যাভিনয় ঃ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা
৬৯। পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় নাট্য ঃ বহুমুখী ধাৰা ঃ ড° কপিলা ৱাৎসায়ন (Traditional Indian Theatre-ৰ অসমীয়া অনুবাদ)
৭০। পাশ্চাত্য প্ৰসঙ্গ ঃ দয়ানন্দ পাঠক
৭১। পেক্তাপট (সম্পাঃ) ঃ ড° নিশিপদ চৌধুৰী আৰু প্ৰদীপ বৰদলৈ
৭২। প্ৰসঙ্গ ঃ নাটক ঃ ড° পোনা মহন্ত
৭৩। প্ৰাচীন সংস্কৃত নাটক ঃ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা
৭৪। বাৰটোল্ট ব্ৰেখ্‌ট ঃ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা
৭৫। ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ ভ্ৰাম্যমাণৰ নাটক ঃ অতুল মজুমদাৰ
৭৬। ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰ (দ্বিতীয় খণ্ড) ঃ (অনুবাদ) নিত্যানন্দ শাস্ত্ৰী
৭৭। ভাওনা সমীক্ষা (সম্পাঃ) ঃ ড° প্ৰহ্লাদ কুমাৰ বৰুৱা
৭৮। মঞ্চ আহাৰ্য্য ঃ তপজিৎ দত্ত বৰা
৭৯। মঞ্চকলা – অনুবাদ আৰু সম্পাদনা ঃ ড° তড়িৎ চৌধুৰী
৮০। মঞ্চ প্ৰতিভা ঃ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা
৮১। মঞ্চলেখা ঃ অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা
৮২। যাত্ৰাৰ পৰা ভ্ৰাম্যমাণলৈ ঃ উদয় চন্দ্ৰ ভাগৱতী
৮৩। Western Influence on Modern Assamese Drama ঃ Dr. Pona Mahanta
৮৪। সংগীত আৰু নাটকত সংগীত ঃ ড° অনিল শইকীয়া
৮৫। সংস্কৃত নাট্যসাহিত্য ঃ কামাখ্যাচৰণ ভাগৱতী
৮৬। সাংকেতিক নাট্য আন্দোলন ঃ ড° শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা
৮৭। সাম্প্ৰতিক ভাৰতীয় থিয়েটাৰ ঃ ড° তড়িৎ চৌধুৰী

oooooo

লেখক পৰিচিতি

অৰবিন্দ ৰাজখোৱা : জন্ম ১৯৮২ চন। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা অসমীয়া বিভাগত প্ৰথম শ্ৰেণীৰ প্ৰথম হৈ স্নাতকোত্তৰ ডিগ্ৰী লাভ। বিশ্ববিদ্যালয় অনুদান আয়োগৰ জলপানি লাভ কৰি ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়তে গৱেষণা আৰম্ভ। ২০০৫ চনত উত্তৰ লক্ষীমপুৰ মহাবিদ্যালয়ত অধ্যাপক হিচাপে যোগদান আৰু বৰ্তমান তাতে কৰ্মৰত। ছাত্ৰাৱস্থাৰে পৰা সাহিত্যৰ লগত জড়িত ৰাজখোৱাৰ প্ৰকাশিত গল্প, প্ৰবন্ধ, ব্যংগ ৰচনা আদিৰ সংখ্যা প্ৰায় চাৰি শতাধিক। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ : ***ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ গল্প*** (সম্পাদিত), ***কাকে হাবিব ভূত আৰু অন্যান্য কাহিনী*** (শিশু গল্প) আৰু ***খেলপথাৰত কানাইকান্ত আৰু অন্যান্য*** (গল্প সংকলন)। শেহতীয়াকৈ ৰাজখোৱাই সমালোচনাত অধিক মনোনিবেশ কৰিছে। দূৰভাষ : ৯৪৩৫১৮৯১৭৪।

অৰুণ শৰ্মা : জন্ম ডিব্ৰুগড়ত, ১৯৩১ চনৰ ৩ নৱেম্বৰ। পিতৃ ডিব্ৰুগড়ৰ পৰা প্ৰকাশিত ইংৰাজী সংবাদ-পত্ৰ ***টাইমছ্ অৱ আছামৰ*** সম্পাদক তিলক শৰ্মা। মাতৃ নৰ্মদা কুমাৰী দেৱী। তেজপুৰ চৰকাৰী হাইস্কুল আৰু কটন মহাবিদ্যালয়ৰ পৰা শিক্ষা গ্ৰহণ। নাট্যকাৰ হিচাপে পৰিচিত অৰুণ শৰ্মাৰ ইতিমধ্যে আকাশবাণীৰ যোগেদি প্ৰায় দুকুৰিৰো নাট সম্প্ৰচাৰিত হৈছে। তেওঁৰ জনপ্ৰিয় কেইখনমান নাট হৈছে – *উকথা পজা*, *জিনটি*, *নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*, *পৰশুৰাম*, *পুৰুষ*, *আহাৰ*, *কুকুৰনেচীয়া মানুহ*, *চিত্ৰৰ*, *বুৰঞ্জী পাঠ*, *পদ্মা*, *কুন্তী ইত্যাদি*, *পোষ্টাৰ*, *অন্য এক অধ্যায়*, *অগ্নিগড়*, *উভলা শিপা*, *অদিতিৰ আত্মকথা* ইত্যাদি। শৰ্মাৰ প্ৰকাশিত উপন্যাস হৈছে – ***উভলা শিপা***, ***যযাতি আৰু বৰ্জনা***, ***বাৰজাল***, ***পৰশুৰাম***, ***নিৰীহ আশ্ৰয়*** আৰু ***আশীৰ্বাদৰ ৰং***। সম্পাদিত গ্ৰন্থ – ***অনাতাঁৰ নাট্যাৱলী*** (১ম আৰু ২য় খণ্ড/ ১৯৮৪)। সাহিত্য-চৰ্চাৰ লগতে তেওঁ ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ 'সন্ধ্যাৰাগ' আৰু চাৰুকমল হাজৰিকাৰ টেলিফিল্ম 'ভুক্ত প্ৰহৰ'ত অভিনয়ো কৰে। বঁটা তথা সা-সন্মান : ১৯৬৭ চনত ***নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য*** নামৰ নাটকখনৰ বাবে অসম সাহিত্য সভাৰ পৰা শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰৰ সন্মান, ১৯৭৯ চনত জাপানত অনুষ্ঠিত আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় অনাতাঁৰ তথ্য আলেখ্য প্ৰতিযোগিতাত জাপান প্ৰাইজ ইন্টাৰনেশ্যনেল, ১৯৮০ চনত অনাতাঁৰ তথ্য-আলেখ্য প্ৰতিযোগিতাৰ এছিয়া পেচিফিক এৱাৰ্ড, ১৯৮২ চনত ***পোষ্টাৰ***

নাটকৰ বাবে প্ৰাঁ ফিউচাৰা বাৰ্লিন বঁটা-প্ৰশংসাপত্ৰ, *আশীৰ্বাদৰ ৰং* নামৰ উপন্যাসৰ বাবে ১৯৯৮ চনত তেওঁ সাহিত্য অকাডেমি বঁটা, ২০০১ চনত অসম নাট্য সন্মিলন বঁটা, ২০০২ চনত অসম নাট্য সন্মিলনৰ দুবছৰীয়া কাৰ্যকালৰ সভাপতি নিৰ্বাচিত, ২০০৩ চনত জীৱনজোৰা নাট্য-চৰ্চাৰ বাবে সংগীত নাটক অকাডেমিৰ বঁটা, ২০০৪ চনত অসম নাট্য সন্মিলনৰ দুবছৰীয়া কাৰ্যকালৰ বাবে পুনৰ নিৰ্বাচিত আৰু ২০০৫ চনত 'শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ'ৰ শব্দজ্যোতি অনুষ্ঠানৰ কলা-সঞ্চালক নিযুক্ত। *Assam Tribune*-ৰ আৰ্হি কাকত চাওঁতা ৰূপে ১৯৫৪ চনত কৰ্মজীৱন আৰম্ভ কৰি পাছলৈ ক্ৰমে সেই কাকতৰে উপ সম্পাদক, স্কুলত শিক্ষকতা, আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ অনুষ্ঠান প্ৰযোজক, আকাশবাণী ডিব্ৰুগড় কেন্দ্ৰৰ সঞ্চালক, আকাশবাণীৰ উত্তৰ-পূব সেৱাৰ সঞ্চালক, *পূৰ্বাচল*ৰ সম্পাদক আদি বিভিন্ন পদত কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰি শেষত ভাৰতীয় চাহ সংস্থাৰ জনসম্পৰ্ক বিভাগ টি চেন্টাৰৰ সঞ্চালক ৰূপে অৱসৰ গ্ৰহণ কৰে। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : অন্নদা এপাৰ্টমেন্ট - ৭৭, কমলাকান্ত ভট্টাচাৰ্য্য পথ, গুৱাহাটী-৭৮১০০৩। দূৰভাষ : ০৩৬১২৬৬৬২১২, ৯৪৩৫৪০৮৬৯২।

আ[illegible] হাইদৰ : জন্ম ১৯৫২ চনৰ ১৬ জুলাই। বিশিষ্ট নাট্যকাৰ, অভিনেতা, পৰিচালক আৰু লেখক। থলুৱা জনজীৱন আৰু জনকৃষ্টিৰ আধাৰত দেশজুৰি হোৱা নাট্যশৈলী উদ্ভাৱনৰ এজন সাৰ্থক অসমীয়া নাট্যকৰ্মী। প্ৰায় কুৰিখন পূৰ্ণাংগ নাট, কুৰিখন একাংকিকা আৰু ততোধিক সংখ্যক অনাতাঁৰ নাট আৰু আলেখ্যৰ স্ৰষ্টা। উল্লেখযোগ্য নাটসমূহ হৈছে – (পূৰ্ণাংগ) *বানপানী*, *বিস্ফোৰণ হ'ব*, *এখন নিলাজ মানুহৰ দেশ*, *ধুমুহা পখীৰ নীড়* (১৯৭৭), *যুগ সন্ধিক্ষণৰ কাব্য*, *কুপ্ৰথা*, *হিয়াৰ পুং*, *নৈশযুদ্ধ* (১৯৯৯), *একাংগীগ্ৰস্ত ক্লান্তি* (২০০৩); (শিশু নাট) *শংখ সৰোবৰ*, *জোন বেলি তৰা আৰু যাদুকৰী খুৰা* ইত্যাদি। উল্লেখযোগ্য একাংকিকা নাট্য সম্ভাৰ – *এটা চোলাৰ কাহিনী* (১৯৭৫), *অহৈতুকী স্বদেশপ্ৰীতি*, *এলান্ধুৰ পাহাৰ*, *কুণ্ডলী*, *এজন ৰজা আছিল*, *জন্ম ক্ৰন্দন*, *অপৰাজেয়* ইত্যাদি। 'নৱাৰুণ সংঘ', 'নাবিক' আৰু 'নট-সৈনিক' আদি নাট্য-সংগঠনৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰি তেওঁ অসমৰ এমেছাৰ নাট্য আন্দোলনৰ পথাৰখন সজীৱ আৰু জীপাল কৰাত অৱদান আগবঢ়াইছে। বৰ্তমান উত্তৰ লক্ষীমপুৰৰ কমলাবাৰী পথৰ বাসিন্দা। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : কমলাবাৰী পথ, ডাক - লক্ষীমপুৰ -১, জিলা - লক্ষীমপুৰ (অসম)। দূৰভাষ : ৯৪৩৫০৮৬৪৮২।

কিশোৰ কুমাৰ কলিতা : জন্ম পাঠশালাত। শিক্ষা : তেজপুৰ বিশ্ববিদ্যালয়ৰ সাংস্কৃতিক অধ্যয়ন (Cultural Studies) বিষয়ৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু সম্প্ৰতি গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অধীনত এল. এল. বি. পাঠ্যক্ৰমৰ চূড়ান্ত বৰ্ষৰ ছাত্ৰ। তেওঁ গুৱাহাটীৰ

পৰা সদ্য প্ৰকাশিত দুমহীয়া *মনন* নামৰ আলোচনীখনৰ আবাসিক সম্পাদক। ইয়াৰ আগতে অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত *বিশ্বকোষ*ৰ 'বিশ্বসাহিত্য আৰু লোক-সাহিত্য খণ্ড'ৰ সম্পাদনা সহায়কাৰী তথা ত্ৰৈমাসিক *নতুন পৃথিৱী* আলোচনীখনত সহযোগী সম্পাদক ৰূপে কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিছিল। পাঠশালা সাহিত্য সভাৰ এক বৃহৎ প্ৰকল্প *শিল্পী জীৱনী কোষ* (১৪৪৯ চনৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ আশীৰ দহকলৈ সামৰি অসমৰ সকলো শিল্পীৰ বিষয়ে)ৰ প্ৰৱিষ্ট সংকলক তথা সহযোগী সম্পাদক। অসমৰ কেবাখনো বাতৰি কাকত, আলোচনীৰ নিয়মীয়া লেখক। পাঠশালাৰ পৰা প্ৰকাশিত মাহেকীয়া *নতুন সাঁকো*ৰ কাৰ্যবাহী সম্পাদক আছিল। কেবাখনো গ্ৰন্থ তথা পত্ৰিকা সম্পাদনা কৰি উলিয়াইছে। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : পাঠশালা। দূৰভাষ : ৯৪৩৫১২৩৭৫১।

গুণাকৰ দেৱ গোস্বামী : জন্ম ১৯৭০ চনত। ঘাইকে অভিনয় আৰু নৃত্যৰ লগত জড়িত দেৱ গোস্বামীয়ে বিভিন্ন সময়ত কেইবাজনো বিশেষজ্ঞৰ তত্ত্বাৱধানত 'ভাওনা', 'সত্ৰীয়া নৃত্য', 'ওজাপালি' আৰু 'দেওধ্বনি' আদি পৰিৱেশ্য-কলাৰ প্ৰশিক্ষণ সমাপ্ত কৰে। শিশু কালৰে পৰা অভিনয়ৰ লগত জড়িত দেৱ গোস্বামীয় ১৯৯১ চনত গুৱাহাটীত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা পৰিৱেশ্য-কলাৰ অনুষ্ঠান 'পূৰ্ববংগ'ৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত। বৰ্তমানলৈকে তেওঁ বাৰখন নাট ৰচনা আৰু প্ৰায় চল্লিশখন নাটৰ পৰিচালনা কৰিছে। ৰাষ্ট্ৰীয় আৰু আন্তৰাষ্ট্ৰীয় কেইবাখনো নাট মহোৎসৱত অংশ গ্ৰহণ কৰা দেৱ গোস্বামীৰ *জেবেঙা*, *বীৰাংগনা*, *সতী*, *চিচিকাচ্*, *সত্ৰ*, *ভুলা আৰু তেজা* আদি নাটসমূহ নতুন দিল্লী, হায়দৰাবাদ, কলক'তা, বাংগালোৰ, বিহাৰ, উৰিষ্যা আদি ঠাইতে প্ৰদৰ্শিত হৈছে। উল্লেখ্য যে, নাটৰ লগতে নৃত্য বিষয়ক কেইবাখনো সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ৰ উচ্চ স্তৰৰ নৃত্য মহোৎসৱতো তেওঁ অংশ গ্ৰহণ কৰিছে। ঠিকনা : আনন্দ নগৰ, ১নং উপপথ, নুনমাটি, গুৱাহাটী-২০। দূৰভাষ : ৯৪৩৫১৪৮০৫৪।

ড° অখিল চক্ৰৱৰ্তী : নাট্যকাৰ, নাট পৰিচালক, ঔপন্যাসিক, গীতিকাৰ আৰু নিবন্ধকাৰ। 'অসম নাট্য সন্মিলন'ৰ প্ৰাক্তন সাধাৰণ সম্পাদক আৰু বৰ্তমানৰ সভাপতি। চৰকাৰী চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ লৈ বৰ্তমান যোৰহাটৰ বাসিন্দা। অসম সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়ে *আমি যন্ত্ৰাতুৰ* নামৰ নাটকৰ বাবে ১৯৭৪ চনতে শ্ৰেষ্ঠ নাট্যকাৰৰ সন্মান প্ৰদান কৰা চক্ৰৱৰ্তীৰ কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটক হৈছে – *এজন ৰজা আছিল*, *উত্তৰ পুৰুষ*, *পূজনীয় দেউতা*, *এলিশাৰ কাহিনী*, *নিশাৰ উৰুলি*, *নাটক আৰু নাটক*, *মাণিক বিচাৰি* ইত্যাদি। সেইদৰে *ৰামধেনু*, *আমাৰ প্ৰতিনিধি*, *নতুন প্ৰতিনিধি* আদি কাকত-আলোচনীত প্ৰকাশিত হোৱা তেওঁৰ কেইখনমান উপন্যাস

হৈছে – 'দেৱযানী', 'এক কাপুৰুষৰ স্বীকাৰোক্তি', 'মাণিকপুৰৰ ৰাতিপুৱা', 'মন বৃন্দাবন', 'ইয়াত অন্ধকাৰ', 'হৃদয়ে হৃদয়ে', 'ৰ'দালি পামত এনিশা', 'নয়নতৰা' ইত্যাদি। ইয়াৰ উপৰি গল্প লেখক চক্ৰৱৰ্তীয়ে গুৱাহাটী, ডিব্ৰুগড় আৰু পি.পি.চি. নৰ্থ-ইষ্টৰ বাবে *পুজনীয় দেউতা*, *জ্যোতি প্ৰতিভা*, *সাৰথি*, *এনিশাৰ কাহিনী*, *কৰেল মেলডী* আদি টেলিফিল্ম আৰু তথ্যচিত্ৰও নিৰ্মাণ কৰে। ঠিকনা : আৰ. বি. ৰোড, তৰাজান, যোৰহাট (অসম)। দূৰভাষ : ০৩৭৬২৩০৯০৯৪।

ড° অজিৎ শইকীয়া : জন্ম দুলীয়াজানৰ সমীপৰ উষাপুৰত, ১৯৬৭ চন। পিতৃ বনেশ্বৰ শইকীয়া আৰু মাতৃ মাণিকী শইকীয়া। দুলীয়াজান মহাবিদ্যালয়ৰ স্নাতক, ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া সাহিত্য বিষয়ৰ স্নাতকোত্তৰ (১৯৯৩) আৰু ডক্টৰেট (২০০৩)। ঘাইকৈ কবি আৰু নিবন্ধকাৰ। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থকেইখন হৈছে – *চিৰদিন চিৰকাল*, *অকণিৰ ওমলা পাঠ*, *জনজাতীয় জীৱনভিত্তিক অসমীয়া উপন্যাস* আৰু *সাহিত্য-চিন্তা*। বৰ্তমান দুলীয়াজানস্থ অইল ইণ্ডিয়া উচ্চতৰ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ৰ বিষয় শিক্ষক। ঠিকনা : উষাপুৰ মাজবাম গাঁও, ডাকঘৰ – উষাপুৰ, জিলা – ডি[illegible]গড় (অসম)। দূৰভাষ : ৯৪৩৫৪৪২৪০৭, (০৩৭৪)২৮০২৫১৮।

ড° অনিল শইকীয়া : জন্ম যোৰহাটত, ১৯৫৫ চন। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অৰ্থনীতি বিষয়ৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু ডক্টৰেট। ঘাইকৈ নাট্যকাৰ, আলোচক, গীতিকাৰ আৰু সংগীত-সাধক। উল্লেখযোগ্য নাটসম্ভাৰ হৈছে – *ঈশ্বৰৰ সন্ধানত হামিদ গ্ৰেবিয়েল ইত্যাদি*, *কিবা এটা সোমাইছে*, *অথঃ শিক্ষক সংবাদ*, *পলৰীয়া মন; ৰং আহে পাহি মেলি, ৰং* ইত্যাদি। অন্যান্য গ্ৰন্থ – *সংগীত আৰু নাটকত সংগীত*, *Human Mortality in Assam*, *Population Growth in Assam*, *বিজুলী শক্তিৰ কাহিনী*, *অৰ্থবিজ্ঞান*, *মাটিৰ মানুহৰ মনৰ মানুহ* (যুটীয়াভাৱে সম্পাদনা) ইত্যাদি। বৰ্তমান মৰাণ মহাবিদ্যালয়ৰ অধ্যক্ষ। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : অধ্যক্ষ, মৰাণ মহাবিদ্যালয়, ডাক - মৰাণহাট-৭৮৫৬৭০, শিৱসাগৰ (অসম)। দূৰভাষ : ০৩৭৫৪/২২৪৬৫১।

ড° অপূৰ্ব বৰা : জন্ম লক্ষীমপুৰ জিলাৰ জয়পুৰ পিচলাত, ১৯৬৮ চন। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া সাহিত্য বিষয়ৰ স্নাতকোত্তৰ (১৯৯৩ চন) আৰু ডক্টৰেট (২০০৬ চন)। ঘাইকৈ জীৱনীকাৰ, নিবন্ধকাৰ, সাহিত্য সমালোচক আৰু গল্পকাৰ। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ – *চিন্তা আৰু চিন্তা* (যুটীয়াভাৱে সম্পাদনা), *সেউজীয়া সপোনৰ মানুহ* (২০০৫)। বৰ্তমান যোৰহাট কেন্দ্ৰীয় মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ অধ্যাপক। দূৰভাষ : ৯৪৩৫২৪৮৬৮০।

ড° অৰ্চনা দেৱী : জন্ম দেৰগাঁৱত। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া সাহিত্য বিষয়ৰ স্নাতকোত্তৰ (১৯৯৩) আৰু ডক্টৰেট। ঘাইকৈ সাহিত্য সমালোচক আৰু গল্পকাৰ। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ - *অসমীয়া বৈষ্ণৱ সাহিত্যত নাৰী চৰিত্ৰ, চন্দ্ৰকুমাৰৰ কবিতাৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণ* আৰু *পৰম্পৰা আৰু সাধনাৰ সুৰভি*। বৰ্তমান শিৱসাগৰ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ অধ্যাপিকা। দূৰভাষ : (০৩৭৭২)২৫৩৩৩৮।

ড° আব্দুল মালিক : জন্মস্থান হাজোৰ আধিয়াৰ পাৰা গাঁও। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা অসমীয়া সাহিত্য বিষয়ৰ স্নাতকোত্তৰ (১৯৯৬ চন) আৰু ডক্টৰেট ডিগ্ৰী (২০০৪ চন) লাভ। মূলতঃ নিবন্ধকাৰ ড° মালিকৰ গৱেষণাৰ বিষয় আছিল 'অসমীয়া উপন্যাসত মুছলমান জনজীৱনৰ চিত্ৰ : এটি অধ্যয়ন'। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ : *অসমীয়া উপন্যাসত মুছলমান জনজীৱনৰ চিত্ৰ* (২০০৬)। বৰ্তমান ডবকাৰ হাজী আনফৰ আলী মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ প্ৰবক্তা। দূৰভাষ : ৯৪৩৫০৬৫৭৭৫।

ড° গিৰীন্দ্ৰ নাথ ভৰালী : জন্ম ১৯৫৬ চন, কামৰূপৰ ক্ষেত্ৰীত। পিতৃ গহীন ভৰালী আৰু মাতৃ বসুমতী ভৰালী। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ ডক্টৰেট (২০০৩)। মূলতঃ লেখক, নিবন্ধকাৰ। বৰ্তমান ক্ষেত্ৰীৰ মলয়বাৰী কনিষ্ঠ মহাবিদ্যালয়ৰ অধ্যক্ষ। ঠিকনা : ক্ষেত্ৰী, ডাকঘৰ - ক্ষেত্ৰী-৭৮২৪০৩, জিলা - কামৰূপ (অসম)। দূৰভাষ : ৯৯৫৪১৬৯৯৯৬।

ড° জগদীশ পাটগিৰী : জন্ম ১৯৬০ চন, পাঠশালা। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দৰ্শন বিভাগৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু ডক্টৰেট। নাট্যকাৰ, নাট-পৰিচালক, কবি, গদ্যকাৰ, সাহিত্য সমালোচক। অসমৰ বিশিষ্ট সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান গুৱাহাটীৰ 'চতুৰংগম', 'সদৌ অসম নবীন লেখক-লেখিকা আৰু শিল্পী সমিতি'ৰ জন্মদাতা। অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰাক্তন সাধাৰণ সম্পাদক। তদুপৰি অসম নাট্য সন্মিলন, অসম দৰ্শন সমিতি আদি বিভিন্ন অনুষ্ঠানৰ লগত জড়িত। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ : নাটক - *অজগৰ, নতুন পুৰুষ, কুৰি শতিকাৰ নৱম দশক আৰু আমি, দ্ৰৌপদী, ডক্টৰ জগদীশ পাটগিৰীৰ নিৰ্বাচিত নাট্য সম্ভাৰ, অগ্নিযুগৰ কাহিনী, মহাবীৰ লাচিত, নৰক কুণ্ড, এখন আকাশ অশেষ তৰা*; আলোচনামূলক - *জীৱন আৰু জিজ্ঞাসা, নাট্যকলা দেশে দেশে, নাট্য আৰু চেতনা*; সম্পাদিত - *নাটকৰ ব্যৱহাৰিক দিশ, অসম অঞ্চলৰ জনজাতীয় সাধুকথা : উপাদান আৰু অধ্যয়ন, অসমৰ ভ্ৰাম্যমাণ নাট্যসম্ভাৰ, পূৰ্বাঞ্চলৰ ভাষা-সাহিত্য আৰু সংস্কৃতি, আধুনিক গল্প সম্ভাৰ, আধুনিক অসমীয়া*

নাট্যসম্ভাৰ (যুটীয়াভাৱে সম্পাদিত) ইত্যাদি। বৰ্তমান গুৱাহাটীৰ কটন মহাবিদ্যালয়ৰ দৰ্শন বিভাগৰ অধ্যাপক। দূৰভাষ : ৯৪৩৫০৪৮১৪৬।

ড° জ্যোতিপ্ৰসাদ শইকীয়া : জন্ম শিৱসাগৰত। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ সমাজতত্ত্ব বিভাগৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু ডক্টৰেট। সম্প্ৰতি উক্ত বিশ্ববিদ্যালয়ৰে সমাজতত্ত্ব বিভাগৰ অধ্যাপক আৰু 'নাটকথা' নামৰ অপেছাদাৰী নাট্যগোষ্ঠীটোৰ প্ৰতিষ্ঠাপক সম্পাদক। ড° শইকীয়াই ৰচনা কৰা পূৰ্ণাংগ নাটকসমূহ হৈছে – *অন্য আবেলিৰ ৰং*, *স্বপ্ন-দুঃস্বপ্ন*, *গধূলিৰ গান*, *দূৰৰিত দুপৰীয়া বৈ*, *হৃদয়ত বেহেলাৰ সুৰ*, *অনুভৱৰ অন্য ছবি* আৰু *ধুমুহাত পক্ষীৰ নীড়*। নাটক্সমূহৰ ইতিমধ্যে অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত বহু কেইবাৰ মঞ্চস্থ হৈছে। নাটকৰ উপৰিও ড° শইকীয়াই অসমীয়া বাতৰি কাকত-আলোচনীত নিয়মীয়াকৈ নিবন্ধ, গল্প আদি ৰচনা কৰি আহিছে। ড° শইকীয়াৰ প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ ১১ খন। তেওঁৰ গল্প সংকলন চাৰিখন হৈছে – *আৰু এজন সন্ত্ৰাসবাদীৰ মৃত্যুত*, *মালশ্ৰী*, *ভৱানী আৰু এজন কবি*, *হৰ্‌হৰ্ বতা চৰাই* আৰু *অন্য আকাশৰ ছাঁ* ····। দূৰভাষ : ৯৪৩৫০৫৭৯৮৭।

ড° [illegible]য়ানন্দ পাঠক : জন্ম ১৯৫১ চন। এজন আগশাৰীৰ লেখক আৰু সাহিত্য সমালোচক। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ইংৰাজী বিভাগৰ স্নাতকোত্তৰ। ঘাইকৈ অনুবাদক, সাহিত্য সমালোচক আৰু নিবন্ধকাৰ। ছেক্সপীয়েৰৰ ভালেকেইখন নাটকৰ সফল অসমীয়া অভিযোজনা কৰি জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন। হাজোৰ সুৰেন দাস মহাবিদ্যালয়ৰ প্ৰাক্তন অধ্যক্ষ। বৰ্তমান গুৱাহাটীৰ প্ৰাগজ্যোতিষ মহাবিদ্যালয়ৰ অধ্যক্ষ। অসম ভাষা-বিজ্ঞান সমিতিৰ সম্পাদক। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ : (অনুবাদ নাটক) *হেমলেট*, *ৰোমিও এণ্ড জুলিয়েট*, *জুলিয়াছ চিজাৰ*, *মেইজ্যাৰ ফৰ মেইজ্যাৰ*; (অন্যান্য গ্ৰন্থ) *অসমীয়া নাটক আৰু পাশ্চাত্য প্ৰসঙ্গ*, *সাহিত্য পৰিক্ৰমা*, *G.B. Shaw : Religion and Values* ইত্যাদি। তেওঁৰ অন্য এখন অনুবাদিত নাট *কিং লিয়াৰ* (*ৰূপকাৰ* আলোচনী)। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : লাচিত নগৰ, গুৱাহাটী-৭৮১০০৭। দূৰভাষ : ৯৪৩৫০১২৫৮৮।

ড° নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা : জন্ম ১৯৩৮ চন। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা অসমীয়া বিষয়ৰ স্নাতকোত্তৰ (১৯৬৫) আৰু ডক্টৰেট (১৯৭৭)। তেওঁৰ গৱেষণাৰ বিষয় আছিল, 'উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ বৈষ্ণৱ কবি : অনন্ত কন্দলী'। ঘাইকৈ লোকসংস্কৃতি আৰু পুৰণি অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ গৱেষক আৰু সমালোচক। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ লোক-সংস্কৃতি গৱেষণা বিভাগৰ প্ৰাক্তন মুৰব্বী অধ্যাপক। ড° শৰ্মাৰ প্ৰকাশিত গ্ৰন্থসমূহ হৈছে – *অসমীয়া সাহিত্যৰ আলোকৰেখা*, *অসমীয়া ভাষা-*

সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা, *পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যৰ সুৰভি*, *অসমীয়া লোক সংস্কৃতিৰ আভাস*, *অসমৰ ওজাপালি*, *পশ্চিমৰ পৰা পূবলৈ*, *আইৰ মুখৰ সাধু*, *Essays on the Folklore of North-Eastern India*, *The Vaisnavite Poets of the North-Eastern India : Ananta Kandali* ইত্যাদি। ইয়াৰ উপৰিও তেখেতৰ দ্বাৰা সম্পাদিত গ্ৰন্থসমূহৰ ভিতৰত কেইখনমান উল্লেখযোগ্য গ্ৰন্থ হৈছে – *চন্দ্ৰভাৰতীৰ কুমৰ হৰণ কাব্য*, *ৰুদ্ৰসিংহৰ শিৱপুৰাণ*, *সূৰ্যখড়ি দৈৱজ্ঞৰ দৰং ৰাজবংশাৱলী*, *শঙ্কৰদেৱৰ আদি দশম*, *কালীয় দমন নাট*, *মাধৱদেৱৰ অৰ্জুন ভঞ্জন*, *ৰাম সৰস্বতীৰ খটাসুৰ বধ*, *ভীম চৰিত*, *ৰঘুনাথ মহন্তৰ অদ্ভুত ৰামায়ণ*, *ৰুচিনাথ কন্দলীৰ শ্ৰীশ্ৰীচণ্ডী*, *ডাক প্ৰবচন*, *বিশ্বেশ্বৰ দ্বিজৰ শ্ৰীশ্ৰীসত্যনাৰায়ণদেৱৰ পাঁচালী* (সৰ্বজক খণ্ড), *নাৰায়ণদেৱৰ পদ্মাপুৰাণ* (ভটিয়ালী খণ্ড), *আচাৰ্য মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী : জীৱন, সাধনা আৰু কৃতিত্ব*, *ত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী : জীৱন আৰু কৃতি*, *অসমীয়া সম্পূৰ্ণ শ্ৰীমদ্ভাগৱত* ইত্যাদি। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : পশ্চিম শান্তিপুৰ, দুৰ্গাসৰোবৰ, গুৱাহাটী-৭৮১০০৯। দূৰভাষ : (০৩৬১)২৫১৫৬৭১।

ড° পীতাম্বৰ দেৱ গোস্বামী : জন্ম দুলীয়াজানত। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ সাহিত্য শাখাৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ডক্টৰেট। ঘাইকৈ সমালোচক, নিবন্ধকাৰ আৰু কবি। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থসমূহ হৈছে – *সত্ৰীয়া উৎসৱৰ পৰিচয় আৰু তাৎপৰ্য* (২০০২), *চীনৰ শিজিয়াঙত*, *নাট্য-গীতি তৰংগিনী*, *ভাগৱত দৰ্পণ* (২০০৪), *গীতা অভিজ্ঞান* (২০০৬), *A Brief History of Auniati Satra* (২০০৭) আৰু *আলোড়িত হৃদয়ৰ শব্দ* (২০০৭)। বৰ্তমান শ্ৰীশ্ৰীআউনীআটী সত্ৰৰ সত্ৰাধিকাৰ। দূৰভাষ : ৯৪৩৫৩৪০১৮০।

ড° গোনা মহন্ত : জন্ম ১৯৪৩ চন, নাজিৰাৰ চলিহা বাৰেঘৰ সত্ৰত। পিতৃ তুলসী মহন্ত আৰু মাতৃ সুভদ্ৰা মহন্ত। ঘাইকৈ অনুবাদক, নিবন্ধকাৰ আৰু সাহিত্য সমালোচক। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ইংৰাজী বিভাগৰ প্ৰাক্তন মুৰব্বী অধ্যাপক। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ : *নাটক আৰু নাট্যকাৰ*, *প্ৰসংগঃ নাটক*, *ট্ৰেজেডি*, *অসমীয়া নাটকত শ্বেইক্সপীয়েৰ আৰু অন্যান্য*, *নাটকৰ কথা*, *Western Influence on Modern Assamese Drama*, *Eliot in Assamese Literature* (ed.), *Krishnakanta Handiqui : A Bibliography* (co-author) ইত্যাদি। ড° মহন্তৰ দুখন উল্লেখযোগ্য অনুবাদ-কৃতি হৈছে – *বাংলা সাহিত্যৰ ইতিহাস* আৰু *এণ্টনি আৰু ক্লিঅ'পেট্ৰা*। ইয়াৰ উপৰি 'সাহিত্য অকাডেমি'ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত *Medieval Indian Literature*-ত

মধ্যযুগীয় অসমীয়া সাহিত্যৰ বিষয়ে লেখা সংকলিত হৈছে। বহু গৱেষণা-মূলক প্ৰবন্ধ-পাতি অসমৰ বিভিন্ন কাকত-আলোচনীত সিঁচৰতি হৈ আছে। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : নিৰ্মালি গাঁও, মিলন নগৰ, ডাকঘৰ – মিলন নগৰ, জিলা : ডিব্ৰুগড় (অসম)। দূৰভাষ : ৯৪৩৫১৩১৩৮০।

ড° প্ৰদীপ হাজৰিকা : জন্ম ১৯৫১ চনত, শিৱসাগৰ জিলাৰ কচুমাৰীত। পিতৃ মিনাৰাম হাজৰিকা আৰু মাতৃ প্ৰেমলতা হাজৰিকা। শিক্ষা মৰাণ মহাবিদ্যালয়ৰ পৰা স্নাতক, ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা অসমীয়া বিষয়ত স্নাতকোত্তৰ, এম. ফিল. আৰু ডক্টৰেট। গৱেষণাৰ বিষয় : 'অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাটক : এটি অধ্যয়ন'। ঘাঁইকৈ গল্পকাৰ, ঔপন্যাসিক আৰু নিবন্ধকাৰ। সম্প্ৰতি মৰাণ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ অধ্যাপক। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থকেইখন হৈছে – (গল্প) *দৈনন্দিন*, *বাইদেউ*; (উপন্যাস) *দোকমোকালি*, *অৱগাহন*, *আবেলিৰ ছবি* ইত্যাদি। হাজৰিকাৰ দ্বাৰা সম্পাদিত তিনিখন অন্য গ্ৰন্থ হৈছে – *অন্য আকাশৰ তৰা* (অনুবাদ গল্প), *চিন্তা-বিচিত্ৰা* আৰু *শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ আৰু উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ জনগোষ্ঠী*। ইয়াৰ উপৰি আকাশবাণী ডিব্ৰুগড় কেন্দ্ৰৰ 'ক্ৰমশঃ' শিতানত প্ৰচাৰিত হোৱা তেওঁৰ অন্য এখন উপন্যাস হৈছে, *হেৰাল*। বৰ্তমান 'শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ সংঘ'ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত আলোচনী *নামধৰ্ম* আৰু *ডেকাগিৰিৰ* সম্পাদক। ঠিকনা : কচুমাৰী গাঁও, ডাকঘৰ – কচুমাৰী, জিলা – শিৱসাগৰ (অসম)। দূৰভাষ : ৯৯৫৪২৯৫৯৫৩।

ড° বসন্ত কুমাৰ শৰ্মা : জন্ম ১৯৪৫ চনত নলবাৰী জিলাৰ বিহামপুৰত। ঘাইকৈ নিবন্ধক আৰু সাহিত্য সমালোচক। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা যথাক্ৰমে ১৯৬৯ চনত ইংৰাজীত আৰু ১৯৭৩ চনত অসমীয়া বিষয়ত স্নাতকোত্তৰ ডিগ্ৰী লাভ কৰে। পৰৱৰ্তী সময়ত একে বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা ডক্টৰেট ডিগ্ৰী (১৯৮১ চন) লাভ। গুৱাহাটীৰ 'আৰ্য্য বিদ্যাপীঠ উচ্চতৰ মাধ্যমিক বিদ্যালয়'ত শিক্ষকতাৰে কৰ্মজীৱন আৰম্ভ কৰা ড° শৰ্মাই পৰৱৰ্তী কালত গুৱাহাটীৰ উলুবাৰী হাইস্কুল আৰু দুলীয়াজানৰ অইল ইণ্ডিয়া উচ্চতৰ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ত শিক্ষকতা কৰিছিল। পাছলৈ নিউ যোৰহাট মহাবিদ্যালয় আৰু তিনিচুকীয়া মহাবিদ্যালয়ত ইংৰাজীৰ বিষয়ত অধ্যাপনা কৰা ড° শৰ্মাই ১৯৭৬ চনত ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগত যোগদান কৰি ইতিমধ্যে প্ৰাধ্যাপক হিচাপে অৱসৰ গ্ৰহণ কৰিছে। তেওঁৰ প্ৰকাশিত গ্ৰন্থসমূহ হৈছে – *ৰোমাণ্টিক কবিৰ কাব্য-বিচাৰ* (১৯৯৩), *ৰমন্যাসবাদৰ পটভূমি* (১৯৯৪), *গ্ৰীক ট্ৰেজেডি আৰ চক'ক্লিজ* (১৯৯৬), *পাশ্চাত্য সাহিত্য : কবিতা* (১৯৯৭), *টেনিচন আৰু*

ব্ৰাউনিঙৰ কবিতা (১৯৯৮), *ইয়েটছ্ আৰু এলিয়টৰ কবিতা* (১৯৯৮), *The Evolution of Assamese Comedy* (১৯৯৮), *এলিয়টৰ কবিতাত ভাৰতীয় দৰ্শনৰ প্ৰভাৱ* (২০০২), *বিবিধ প্ৰবন্ধ* (২০০৩), *নাট্য সমীক্ষা* (২০০৪), *প্ৰাচীন ৰোমান সাহিত্য* (২০০৪) ইত্যাদি। ইয়াৰ বাহিৰে তেওঁৰ *উদ্ধৱযান নাট*, *কংসবধ নাট*, *মহেন্দ্ৰ বৰাৰ কবিতা-সম্ভাৰ* আদি গ্ৰন্থও সম্পাদনা কৰিছে। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয় চৌহদ, ডিব্ৰুগড়, অসম। দূৰভাষ : ৯৯৫৪২২০৬৮২।

ড° ভাস্কৰজ্যোতি বৰা : জন্ম ১৯৬৪ চনত তেজপুৰত। পিতৃ দেবেন্দ্ৰ নাথ বৰা আৰু মাতৃ শ্ৰীযুতা দীপ্তি বৰা। শিক্ষা : গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বাণিজ্যৰ স্নাতকোত্তৰ, ডক্টৰেট, আইনৰ স্নাতক ডিগ্ৰীধাৰী আৰু ইন্দিৰা গান্ধী মুক্ত বিশ্ববিদ্যালয়ৰ 'মেনেজমেণ্ট'ৰ স্নাতকোত্তৰ ডিপ্লমাধাৰী। *আজিৰ অসম*, *নতুন দৈনিক*, *আজিৰ বাতৰি*, *সূত্ৰধাৰ* আদি কাকত-আলোচনীত সংবাদ-সেৱাৰে কৰ্মজীৱন আৰম্ভ কৰি পিছত শিৱসাগৰ কমাৰ্ছ কলেজত যোগদান। বৰ্তমান গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বাণিজ্য বিভাগৰ অধ্যাপক। তেজপুৰৰ 'জংগম', 'বাণ ৰংগমঞ্চ' আদিৰ যোগেদি অসমৰ অপেছাদাৰী নাট্য আন্দোলনৰ লগত জড়িত। ঘাইকৈ আবৃত্তিকাৰ, অভিনেতা, পৰিচালক, নাট্য-আলোচক। গুৱাহাটী দূৰদৰ্শনৰ স্বীকৃতিপ্ৰাপ্ত 'স্ক্ৰিপ্ট ৰাইটাৰ' আৰু 'নেৰেটৰ'। সম্প্ৰচাৰিত টেলিফিল্ম – 'নৈঃশব্দৰ শব্দ', 'ভগ্নাৱশেষ' আৰু 'মৃত্যুহীন জীৱন' আৰু, আবৃত্তিৰ কেছেট – 'মেঘৰ দৰে তোমাৰ ঠিকনা' আৰু 'তুমি স্বপ্ন নে গীত'। প্ৰকাশ হ'বলগীয়া গ্ৰন্থ – *এটা 'মই'ৰ আত্মপ্ৰকাশৰ সংগ্ৰাম*। বৰ্তমান গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বাণিজ্য বিভাগৰ অধ্যাপক। দূৰভাষ : ৯৪৩৫০৮২৮০৩।

ড° শৈলেন ভৰালী : জন্ম ১৯৪২ চন, নলবাৰীৰ বৰবুকিয়াত। ১৯৬৪ চনত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা ইংৰাজীত স্নাতকোত্তৰ ডিগ্ৰী লাভ কৰি ১৯৬৯ চনত ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগত অধ্যাপক হিচাপে যোগদান কৰে। ১৯৭৬ চনত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ একে বিভাগত যোগদান কৰি ইতিমধ্যে 'জৱাহৰলাল নেহৰু আসন'ৰ অধ্যাপক হিচাপে অৱসৰ গ্ৰহণ কৰিছে। ড° ভৰালীৰ গৱেষণামূলক গ্ৰন্থখন হৈছে *Tragic Outlook in Assamese Drama* (১৯৮০)। তেওঁৰ অন্যান্য প্ৰকাশিত গ্ৰন্থসমূহ হৈছে – *অসমীয়া ঐতিহাসিক উপন্যাস* (১৯৭৩), *সাহিত্যৰ কথা* (১৯৭৩), *নাটক* (১৯৭৩), *অসমীয়া লোক-নাট্য পৰম্পৰা* (১৯৮৪), *উপন্যাস : বিচাৰ আৰু বিশ্লেষণ* (১৯৮৬), *নাট্যকলা : দেশী আৰু বিদেশী* (১৯৮৭), *ট্ৰেজেডি বিচাৰ*, *পজেন প্ৰতীকাত*, *অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস* (১৯৮৯)

ইত্যাদি। বৰ্তমান ঠিকনা : বশিষ্ঠপুৰ, উপপথ-২, ৱায়াৰলেচ, গুৱাহাটী-২৮, জিলা : কামৰূপ (অসম)। দূৰভাষ : (০৩৬১)২২২৬৭৫৮।

ড° শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্মা : পদাৰ্থ বিজ্ঞানৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু ডক্টৰেট। নাট্যভূষণ, নাট্যৰত্ন। গুৱাহাটীৰ কটন মহাবিদ্যালয়ৰ প্ৰাক্তন অধ্যাপক। অসম পাঠ্যপুথি প্ৰণয়ন আৰু প্ৰকাশন নিগমৰ প্ৰথম গৰাকী শৈক্ষিক বিষয়া আৰু গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় পাঠ্যপুথি প্ৰস্তুতি সমন্বয় সমিতি তথা প্ৰকাশন বিভাগৰ প্ৰাক্তন সচিব। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ - *অসমীয়া মঞ্চ-সাহিত্য*, *অসমীয়া বিজ্ঞান-সাহিত্য*, *কলাৰ মাধ্যমেৰে বিজ্ঞান অভিযান*, *সাংকেতিক নাট্য আন্দোলন*, *আকাংক্ষাৰ আটলাণ্টিক*, *শ্ৰদ্ধাঞ্জলি : বিজ্ঞান নাটক*, *গছৰ ছলেৰে বিদ্যুৎ প্ৰবাহ*, *আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ ধাৰা-প্ৰধাৰা* ইত্যাদি। সম্পাদিত আলোচনী আৰু গ্ৰন্থ - *বিজ্ঞান জেউতি*, *অভিৰুচি*, *ঋত্বিক*, *প্ৰাথমিক বিজ্ঞান-কোষ* (৩টা খণ্ড), *নটসম্ৰাট গিৰিশ চৌধুৰী*, *শিল্পপ্ৰাণ মাখন দেৱান* ইত্যাদি। পূৰ্ণাংগ, একাংকিকা আৰু চুটি নাট মিলাই শৰ্মাই এতিয়ালৈকে প্ৰায় ডেৰশৰো অধিক নাট ৰচনা কৰিছে। কিন্তু প্ৰকাশিত নাটক হৈছে - *হে মঞ্চ বিদায় !* আৰু *অন্ত্যেষ্টিৰ আখৰা*। মঞ্চ, অনাতাঁৰ আৰু দূৰদৰ্শন - এই তিনিও মাধ্যমতে দক্ষ শৰ্মাই 'পাপ আৰু প্ৰায়শ্চিত্ত', 'মৰমী' আৰু 'শ্ৰীশ্ৰী মা কামাখ্যা' এই তিনিখন কথাছবিৰ চিত্ৰনাট্যও ৰচনা কৰিছে। বিজ্ঞানক জনপ্ৰিয় কৰাৰ বাবে অগ্ৰণী ভূমিকা লোৱা শৰ্মাৰ বিজ্ঞানভিত্তিক নাটসমূহে ৰাজ্যিক আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ত উচ্চ প্ৰশংসিত হৈছে। সৰ্বভাৰতীয় চুটি নাট প্ৰতিযোগিতাত ড° শৰ্মাৰ ৰচনা-পৰিচালনাৰে মঞ্চস্থ কৰা নাটকে ইতিমধ্যে আঠৈ কুৰিৰো অধিক বঁটা লাভ কৰিছে। *অসমৰ একাংকিকা আৰু তাৰ ভৱিষ্যবৈজ্ঞানিক অধ্যয়ন* শীৰ্ষক বিষয়ত গৱেষণা-গ্ৰন্থৰ বাবে ড° শৰ্মাই দ্বিতীয় বাৰৰ বাবে ডক্টৰেট ডিগ্ৰী লাভ কৰে। যোৱা বহুদিন ধৰি মাছখোৱাৰ সাংস্কৃতিক প্ৰকল্পৰ হৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ সেৱা আগবঢ়াই অহা ড° শৰ্মা ড° আম্বেদকাৰ মিচনৰ পৃষ্ঠপোষকতাত গঢ় লৈ উঠা The Institute of Social Changes and Upliftment through Theatre নামৰ অনুষ্ঠানটোৰ পৰিকল্পনাকাৰী আৰু পৰিচালকো। ড° শৰ্মা বৰ্তমান 'আৰোহণ শিশু কল্যাণ ন্যাস'ৰ অধ্যক্ষ।- বৰ্তমানৰ ঠিকনা : চনী এপাৰ্টমেণ্ট, ৩২ বৰঠাকুৰ মিল ৰোড, উলুবাৰী, গুৱাহাটী-৭৮১০০৭ (অসম)। দূৰভাষ : (০৩৬১)২৪৫৮-৯৩৩।

ড° সত্যকাম বৰঠাকুৰ : জন্ম দুলীয়াজানত, ১৯৭৬ চনত। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়াৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ ডক্টৰেট। কবি, নিবন্ধকাৰ, সাহিত্য আলোচক আৰু সাংবাদিক। প্ৰকাশিত কাব্যগ্ৰন্থ *প্ৰভাতী*

পক্ষীৰ কোলাহল (১৯৯২), *নষ্ট সময়ৰ কথা* (১৯৯৭), *বৰ সহজতে এটা ঋতুৰ প্ৰেমত পৰিব পাৰি* (১৯৯৮), *মোক তুমি আকাশৰ দৰে আৱৰি আছা*, *মৃত্যু মহাকাব্যিক* (১৯৯২), *দুলীয়াজানৰ ঐতিহাসিক ব্যক্তি আৰু ব্যক্তিত্ব*, *আধুনিক অসমীয়া নাট্যসম্ভাৰ* (যুটীয়াভাৱে সম্পাদিত), *লাহৰী পঁজাৰ বন্তি : হিতেশ্বৰ নেওগ* (যুটীয়াভাৱে সম্পাদিত), *প্ৰজ্ঞাৰ সাধক ড° নগেন শইকীয়া* (যুটীয়াভাৱে সম্পাদিত)। বৰ্তমান দুলীয়াজান মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ অধ্যাপক আৰু দুলীয়াজানৰ পৰা প্ৰকাশিত মাহেকীয়া আলোচনী *পৰিক্ৰমাৰ* কাৰ্যবাহী সম্পাদক। ঠিকনা : মধুপুৰ তিনিআলি, ডাকঘৰ - জালনী ডিব্ৰুদুৱাৰ, জিলা - ডিব্ৰুগড় (অসম)। দূৰভাষ : ৯৪৩৫০৩৯৬৩৩।

জ্যোতিনাৰায়ণ নাথ : জন্ম ১৯৭১ চনত, গোৱালপাৰাত। পিতৃ ধৰ্মনাৰায়ণ নাথ আৰু মাতৃ ভৱানী দেৱী। গুৱাহাটীৰ আৰ্য্য বিদ্যাপীঠ মহাবিদ্যালয়ৰ স্নাতক আৰু দিল্লীৰ ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ স্নাতকোত্তৰ। ঘাইকৈ অনুবাদক, নাট পৰিচালক আৰু নাট্য-স্ৰষ্টা। উল্লেখযোগ্য নাট্যকৃতি – ***WWW. Assam. com***, *শুভবিবাহ* আৰু *এনাই লোক ক'তো দেখা নাই*। ইয়াৰ উপৰি ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ *ৰক্তকৰবী*, গোহাঞিবৰুৱাৰ *গাঁওবুঢ়া* আৰু ফণী শৰ্মাৰ *ভোগজবাৰ* লগতে মনোজ কুমাৰ গোস্বামী আৰু তপন দাসৰ গল্পৰ আধাৰত কৰা *গল্পনাট* নাথৰ বিশেষ নাট্য-মঞ্চায়ন। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : মাৰফৎ - ধৰ্মনাৰায়ণ নাথ, গুৱাহাটী চিকিৎসা মহাবিদ্যালয়ৰ সমীপ, ঘৰ নং - ২৩৮, গুৱাহাটী। দূৰভাষ : (০৩৬১)২৫২৭৬৩৫।

তপজিৎ দত্ত বৰা : জন্ম কুক্‌ৰাঝাৰ, ১৯৬৮ চন। ঘাইকৈ নাট-সমালোচক আৰু নিবন্ধকাৰ। ১৯৯২ চনত প্ৰতিষ্ঠা হোৱা গুৱাহাটীৰ অপেছাদাৰী নাট্যগোষ্ঠী 'ক'লাজ' (দি পাৰফৰ্মাৰ্চ)ৰ প্ৰতিষ্ঠাতা পৰিচালক। শ্ৰীদত্ত বৰাৰ ৰচিত আৰু পৰিচালিত নাটসমূহ যথাক্ৰমে *অভিজ্ঞান*, *মন্থন*, *বাস্তৱ অবাস্তৱ আৰু কবিতা*, *কচু যোগ আলু যোগ আদা*, *হনুমানৰ নাতি ৰা আৰু কণ্টকৰাম* ইত্যাদি। এই নাটসমূহ 'ক'লাজ'ৰ সৌজন্যত মঞ্চস্থ হৈছে। *সুখৰ সন্ধানত*, *অপূৰ্ণ-পৰিপূৰ্ণ*, *আবেলিৰ বেলি* ইত্যাদি শ্ৰীদত্ত বৰাই অসমীয়াত অভিযোজনা কৰা অন্যান্য ভাষাৰ নাটক। অভিনয়, নাট ৰচনা আৰু পৰিচালনাৰ উপৰিও দত্ত বৰাই 'ক'লাজ' আৰু অন্যান্য নাট্যগোষ্ঠীৰ দৃশ্য আৰু পোহৰ বিন্যাসো কৰি আহিছে। সেই অভিজ্ঞতাৰ আধাৰত ৰচিত *মঞ্চ আহাৰ্য্য* শীৰ্ষক গ্ৰন্থখন ২০০৩ চনত প্ৰকাশিত হৈছে। শ্ৰীদত্ত বৰাৰ উদ্যোগত 'ক'লাজ'-এ অসমৰ চুকে-কোণে প্ৰতি বছৰেই নাট্য-কৰ্মশালা আৰু 'মেথমেজিক' আৰু 'ব্ৰেইন পাৱাৰ' শীৰ্ষক কৰ্মশালা অনুষ্ঠিত কৰি আহিছে। এইবোৰৰ পৰা হোৱা

সংগৃহীত ধনেই 'ক'লাজ'ৰ নাট্য-চৰ্চা আৰু প্ৰকাশনৰ মূল উৎস। ঠিকনা : মাৰফৎ – ডি. দাস, নিউ গুৱাহাটী তিনিআলি, গণেশ মন্দিৰ পথ, ঘৰ নং – ৮ (মৌপ্ৰিয়া এপাৰ্টমেন্টৰ সমীপত), জিলা – কামৰূপ (অসম)। দূৰভাষ : ৯৮৬৪০৫১২২৭।

নবেন পাটগিৰি : জন্ম ১৯৬৩ চন, বৰপেটাৰ পাঠশালাত। পিতৃ ৰমেশ চন্দ্ৰ পাটগিৰি আৰু মাতৃ গিৰিবালা পাটগিৰি। কটন মহাবিদ্যালয়ৰ স্নাতক পাটগিৰি গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ইতিহাস বিভাগৰ প্ৰথম শ্ৰেণীৰ স্নাতকোত্তৰ। ঘাইকৈ নাট্যকাৰ, পৰিচালক আৰু নিবন্ধকাৰ। অসমৰ অপেছাদাৰী নাট্য ক্ষেত্ৰৰ এগৰাকী শক্তিশালী নাট্যকাৰ-পৰিচালক। বৰ্তমান গুৱাহাটী মহাবিদ্যালয়ৰ ইতিহাস বিভাগৰ প্ৰৱক্তা। পাটগিৰিৰ উল্লেখযোগ্য নাটসমূহ হৈছে : (একাংক) *সেউজীয়া খামৰ চিঠি, সপোনৰ কাৰেং চাপৰি, ৰাক, ন' (No)*; (পূৰ্ণাংগ) *আলাপ অন্তৰাগ, কৰ্ণ কথা, ৰজা আছে, সুৰমাৰ গঙা চিলনী* ইত্যাদি আৰু প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ *ৰাগ বসুন্ধৰা আৰু চাৰিখন নাট*। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : উত্তৰ জ্যোতি নগৰ, জনপথ, বামুণীমৈদাম, গুৱাহাটী-২১, জিলা – কামৰূপ (অসম)। দূৰভাষ - ৯৪৩৫১১৭৬৪৫।

নি[illegible]াদ গোহাঁই : জন্ম ডিব্ৰুগড় জিলাৰ ধেমেচীত, ১৯৭১ চন। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ 'সাহিত্য' আৰু 'তুলনামূলক ভাৰতীয় সাহিত্য' – উভয় শাখাৰে স্নাতকোত্তৰ। ঘাইকৈ কবি, প্ৰাবন্ধিক আৰু অভিনয়ৰ লগত জড়িত। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ : *মৰাণৰ ধূলি আৰু অন্যান্য* (যুটীয়াভাৱে সম্পাদিত, ২০০১ চন)। সম্প্ৰতি মৰাণ মহিলা মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ প্ৰৱক্তা। দূৰভাষ : ৯৯৫৪৪৬৪৮৩৫।

প্ৰশান্ত শৰ্মা : জন্ম শিৱসাগৰ। শিক্ষা – গুৱাহাটি বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অৰ্থনীতিৰ স্নাতকোত্তৰ। শিৱসাগৰৰ অন্যতম শিশু নাট বিদ্যালয় 'নাট্যপীঠ'ৰ অধ্যক্ষ তথা নাট পৰিচালক। পৰিচালনা কৰা নাটকৰ সংখ্যা ২০খনৰো অধিক। শ্ৰীশৰ্মাৰ দ্বাৰা পৰিচালিত উল্লেখযোগ্য নাটকসমূহ হ'ল – *এন ফ্ৰেংকৰ ডায়েৰী, তাজমহলৰ টেণ্ডাৰ, কাৰেঙৰ লিগিৰী, প্লেটফৰ্ম, পলৰীয়া প্ৰতিধ্বনি, ৰজাৰ দেউল, বালিমাহীৰ কথা, অমাতৰ মাত, অন্তৰাগ, কপালীম* ইত্যাদি। শৰ্মাৰ প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ : *নাট্যচিন্তা* (নাট্যকলা সম্বন্ধীয় প্ৰবন্ধ পুথি) আৰু *দেখহঃ শুনহঃ* (নাটক)। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : মাৰফৎ – জাকিয়াৰ ৰহমান, এ.ডি.চি., ডি.চি. অফিচ, শিৱসাগৰ (অসম)। দূৰভাষ – ৯৪৩৫৪৮৭১৩৩।

ভাস্কৰজ্যোতি শৰ্মা : জন্ম ১৯৭৩ চন, গুৱাহাটীত। পিতৃ লোহিত চন্দ্ৰ শৰ্মা আৰু মাতৃ হেমপ্ৰভা দেৱী। দুলীয়াজান মহাবিদ্যালয়ৰ স্নাতক আৰু ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ স্নাতকোত্তৰ। ঘাইকৈ গল্পকাৰ, নিবন্ধ লেখক আৰু উদীয়মান

ঔপন্যাসিক। বৰ্তমান গুৱাহাটীৰ বেলতলাস্থিত 'উত্তৰ পূৰ্ব আঞ্চলিক ভাষা কেন্দ্ৰ'ৰ অসমীয়া বিষয়ৰ বিষয়-বিশেষজ্ঞ। শৰ্মাৰ অলপতে প্ৰকাশ পাবলগীয়া দুখন গ্ৰন্থ হৈছে, *A Practical Grammer for Second Language Learners* আৰু গল্প সংকলন - *সহোদৰ*। ঠিকনা : নৰ্থ ইষ্টাৰ্ন ৰিজনেল লেংগুৱেজ চেন্টাৰ, বেলতলা কলেজ ৰ'ড, বনগাঁও, গুৱাহাটী-২৮ (অসম)। দূৰভাষ : ৯৮৫৪৫১৪৫০৭।

ভূপেন গোস্বামী : জন্ম নলবাৰীৰ জাগাৰা সত্ৰত, ১৯৫৪ চন। অসমৰ অপেছাদাৰী নাট্য আন্দোলনৰ এটি পৰিচিত নাম। চাকৰি সূত্ৰে অসমৰ একাধিক চহৰত কাম কৰিবলগীয়া হোৱা গোস্বামী নাট্যাভিনয়ৰ লগতে নাট পৰিচালনা আৰু প্ৰযোজনাৰ লগতো জড়িত। তেজপুৰৰ 'অনামিকা সুৰ শিল্পী সমাজ', ডিব্ৰুগড়ৰ 'চয়নিকা' নাট্যগোষ্ঠী আদিৰ নাট পৰিচালক হিচাপে দায়িত্ব পালন কৰা গোস্বামীক প্ৰতিষ্ঠাপক সম্পাদক হিচাপে লৈয়ে 'ব্ৰজনাথ শৰ্মা সোঁৱৰণী নাট প্ৰতিযোগিতা'ৰ পাতনি মেলা হৈছিল। কেইবাখনো মঞ্চসফল নাট ৰচনা কৰা গোস্বামীয়ে 'ক'লাজ' আৰু 'সংস্থান' নামৰ দুখন টেলিফিল্ম ৰচনা আৰু পৰিচালনাও কৰে। ইয়াৰ উপৰি তেওঁ দূৰদৰ্শনৰ বাবেও কেইবাখনো আলেখ্য আৰু তথ্যচিত্ৰ পৰিচালনা কৰিছে। গোস্বামীৰ কেইখনমান নাট হৈছে, *কুশল কৌৰৱ*, *ক্ৰান্তিকালৰ পদ্য*, *কেঁচুজালি* ইত্যাদি। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : বিজয়া বেংক, ফাঁচী বজাৰ, গুৱাহাটী, দূৰভাষ : ৯৪৩৫১৪৬৬৬৮।

মণি ফুকন : জন্ম ১৯৬১ চন, নাহৰকটীয়াৰ বাঁহনি গাঁৱত। পিতৃৰ নাম ভীমাৰাম ফুকন আৰু মাতৃৰ নাম নৱমী ফুকন। নাহৰকটীয়া মহাবিদ্যালয়ৰ স্নাতক আৰু ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু এম. ফিল.। লেখক, নিবন্ধকাৰ। নিজা গ্ৰন্থ প্ৰকাশ হোৱা নাই যদিও সম্পাদিত গ্ৰন্থ আছে। বৰ্তমান নাহৰকটীয়া মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ অধ্যাপক। ঠিকনা : লংজং গাঁও, ডাকঘৰ - নাহৰকটীয়া, জিলা - ডিব্ৰুগড় (অসম)। দূৰভাষ : ৯৪৩৫২৬৬৬১৭।

মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ : জন্ম শিৱসাগৰৰ ম'হখুটিত, ১৯৩৫ চনত। পিতৃ লক্ষ্মীনাথ বৰঠাকুৰ আৰু মাতৃ গুণবালা দেৱী। শিক্ষা কলাৰ স্নাতক। মুখ্যতঃ নাট্যকাৰ, ঔপন্যাসিক আৰু গল্পকাৰ। মননশীল বিষয়বস্তু আৰু আংগিকেৰে নাট্যসাহিত্যক সমৃদ্ধ কৰা স্বনামধন্য নাট্যকাৰ। *জন্ম*, *স'ৰাগুৰি চাপৰি*, *মাজনিশাৰ চিঞৰ*, *আহতগুৰিৰ নতুন বাট*, *বিষ্ণুপ্ৰসাদ* আদি ভালেকেইখন গুৰুত্বপূৰ্ণ নাটকৰ নাট্যকাৰ বৰঠাকুৰে মাকুমৰ জি.কে. হাইস্কুলত শিক্ষকৰূপে কৰ্মজীৱন আৰম্ভ কৰি পিছলৈ আকাশবাণী যোগদান কৰি ১৯৯৩ চনত আকাশবাণী উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ উপ-সঞ্চালক পদৰ পৰা

অৱসৰ লয়। দূৰণিৰ ৰং, আজলি নৱৌ, ককাদেউতা, নাতি আৰু হাতী, ব'হাগৰ দুপৰীয়া, অশান্ত প্ৰহৰ, অন্তৰাগ আদি কথাছবি আৰু তেজাল ঘোঁৰা, মুখ্যমন্ত্ৰী, মহাত্মা আদি ধাৰাবাহিকৰ বাবে চিত্ৰনাট্য ৰচনা কৰা বৰঠাকুৰে *প্ৰত্যয়* নামৰ বাৰ্তালোচনী এখনৰো মুখ্য সম্পাদনাৰ কাম কৰিছিল। প্ৰকাশিত ৰচনাৰাজি : *শেষ অধ্যায়ৰ সামৰণি, উদাসী সন্ধ্যা, কেগমপাৰা, বেলিফুল, বৃহন্নলা, দিবৈ নৈৰ বালি আৰু আমি, ম'হখুটি চাইদিঙত ৰাতি পুৱাবলৈ, খেল, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ ছয় দশকৰ গল্প, পনীয়া সোণৰ দেশ, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ নিৰ্বাচিত নাটক* ইত্যাদি। ২০০৬ চনত মৃত্যু হয়।

মৃণালজ্যোতি গোস্বামী : মাজুলীৰ জেংৰাইমুখত জন্ম। পিতৃ জেংৰাইমুখ মহাবিদ্যালয়ৰ অধ্যাপক থানেশ্বৰ গোস্বামী আৰু মাতৃ বীণাপ্ৰভা দলে গোস্বামী। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু এম. ফিল.। ঘাইকৈ নাট্যকাৰ আৰু নিবন্ধকাৰ গোস্বামীয়ে 'জিৰছুং থিয়েটাৰ'ৰ হৈ নাটক আৰু অভিনয়ৰ লগত জড়িত। বৰ্তমানলৈকে দুখন পূৰ্ণাংগ আৰু দহখনমান একাংকিকা ৰচনা কৰিছে। সম্প্ৰতি তেওঁ *সাম্প্ৰতিক অসমীয়া অপেছাদাৰী থিয়েটাৰ : এটি বিশ্লেষণাত্মক অধ্যয়ন* শীৰ্ষক বিষয়ত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ত গৱেষণাৰত। দূৰভাষ : ৯৪৩৫০১৬৪৮০।

মৃদুল শৰ্মা : জন্ম ১৯৭৫ চন, লক্ষীমপুৰত। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ স্নাতকোত্তৰ। ঘাইকৈ নিবন্ধকাৰ, গল্প লেখক, নাট্যকাৰ আৰু অনুবাদক। তেওঁৰ নাটসমূহ – *তেজীমলাৰ মাকৰ সাধু, মানুহ বিচাৰি, গতিবোধক, ৰজাই ভাল দেখে যাক, ভগৱান আহিছিল, বিভ্ৰান্ত ভগৱান*; অনুবাদ-কৰ্ম – *ব্যাধ* (জাপানী *কিয়গেন*), *মেগা চিৰিয়েল* (বাংলা নাটক), *জোতা আৱিষ্কাৰ* (বাংলাৰ পৰা, নাটক), *নষ্ট জগত* (ইংৰাজী *ৱেষ্টলেণ্ড*) ইত্যাদি। বৰ্তমান ডিব্ৰুগড় হনুমানবক্স সূৰযমল কানৈ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ অধ্যাপক। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : মিলন নগৰ, জিলা – ডিব্ৰুগড় (অসম)। দূৰভাষ : (০৩৭৩)২৩১২৮৯৫।

যোগেন চেতিয়া : জন্ম ১৯৩৩ চন। ঘাইকৈ নাট্যকাৰ, অনুবাদক, মঞ্চ আৰু অনাতাঁৰ নাট্য-শিল্পী, নাট পৰিচালক আৰু সাহিত্য সমালোচক। ইতিমধ্যে কুৰিখনৰো অধিক নাট ৰচনা কৰা চেতিয়াই এৰিষ্টফেনিছ, ম'লিয়াৰ, চাৰভেন্টিছ, ল'পডি-ভেগা আৰু ষ্টেন্‌লি হগ্‌টন আদি বিদেশী নাট্যকাৰৰ নাটসমূহৰ অসমীয়া অভিযোজনাৰে দৰ্শক-শ্ৰোতাক নাট্যস্বাদ দিবলৈ সক্ষম হৈছে। তেওঁৰ *এক কথা* নামৰ নাটখন

কলিকতা দূৰদৰ্শন যোগে সম্প্ৰচাৰিত হোৱা প্ৰথমখন অসমীয়া নাটক। যোৱা প্ৰায় তিনি দশক ধৰি নাট্যকলা বিষয়ত নিৰলসভাৱে চৰ্চা কৰি অহা চেতিয়াৰ ভালেমান নাট-বিষয়ক নিবন্ধ বিভিন্ন কাকত-আলোচনীত প্ৰকাশ পাইছে। 'অসম নাট্য সন্মিলন'ৰ প্ৰাক্তন সভাপতি শ্ৰীচেতিয়া শিৱসাগৰ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ অৱসৰপ্ৰাপ্ত মুৰব্বী অধ্যাপক। তেওঁৰ উল্লেখযোগ্য দুখন নাট - *থানটো পতানটো* আৰু *চেনেহৰ সোঁতা*। ইয়াৰ উপৰি অন্যান্য গ্ৰন্থসমূহ হৈছে – *আধুনিক নাট্যকলা* (১৯৯৩), *নাটকৰ ৰূপ-ৰীতি আৰু মঞ্চায়ন* (২০০৩) ইত্যাদি। ঠিকনা : জয়ানগৰ, জয়সাগৰ, ডাকঘৰ – জয়সাগৰ, জিলা - শিৱসাগৰ (অসম)। দূৰভাষ : (০৩৭৭২)২২০২২১।

ৰঞ্জন ভট্টাচাৰ্য্য : জন্ম উত্তৰ লক্ষীমপুৰত, ১৯৭৩ চনত। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ স্নাতকোত্তৰ। ঘাইকে নিবন্ধকাৰ আৰু গল্প লেখক। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অধীনত অৰুণ শৰ্মাৰ নাটকৰ বিষয়ে গৱেষণাৰত। বৰ্তমান যোৰহাটৰ দেৱীচৰণ বৰুৱা ছোৱালী মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ অধ্যাপক। দূৰভাষ : (০৩৭৬)২৩০০৩২০, ৯৪৩৫৫২৫৮৫৯।

ৰফিকুল হোছেইন : জন্ম গোলাঘাটত, ১৯৫৩ চন। যোৰহাটৰ জগন্নাথ বৰুৱা মহাবিদ্যালয়ৰ স্নাতক। নাটকৰ বিভিন্ন প্ৰশিক্ষণেৰে অভিজ্ঞ। ঘাইকে কবি, নাট্যকাৰ আৰু নাট-পৰিচালক। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ – *শৰবিদ্ধ আকাশ* (১৯৭৯), *যৌৱা-দৈৱকী-জলাশয়* (১৯৯৫) ইত্যাদি। অন্যান্য নাটসমূহ হৈছে – *পুতলাৰ কোৱাহ*, *ছন্দিত সূৰ্য*, *জীৱন ছন্দোময়*, *অভিমন্যুৰ মহাকাব্য*, *চক্ৰ*, *অৰ্জুনৰ প্ৰতি*, *কেহ*, *মাটিৰ প্ৰেয়সী*, *আজন্ম*, *সপোনৰ বৃন্দাবন*, *জলপ্ৰপাত*, *অৰণ্যত উৰ্মিলা*। *শৰবিদ্ধ আকাশ* নামৰ কাব্যগ্ৰন্থৰ বাবে Call of the Brahmaputra-ৰ দ্বাৰা 'কাব্য হৃদয় বঁটা' আৰু *যৌৱা-দৈৱকী-জলাশয়* নামৰ নাট্য-সংকলনৰ বাবে ১৯৯৬ চনত অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বাৰা 'তিলক চন্দ্ৰ সোঁৱৰণী বঁটা' লাভ। দীৰ্ঘকাল ধৰি অসমৰ অপেছাদাৰী নাট্য আন্দোলনৰ লগত জড়িত আৰু সম্প্ৰতি নাট্য-প্ৰশিক্ষণ আৰু নাট্য-চৰ্চাৰ লগত জড়িত। বৰ্তমানৰ ঠিকনা : অসম ৰাজ্যিক পৰিবহন নিগমৰ সমীপত, বোকাখাট, গোলাঘাট (অসম)। দূৰভাষ : (০৩৭৭৬)২৬৮২৮২, ২৬৮৪২০, ৯৯৫৪৩০৮০৫৭।

ৰীতা ৰৰা : জন্ম ১৯৬৪ চন, যোৰহাটৰ গক মৰাত। পিতৃ মিলাৰাম ৰৰা আৰু মাতৃ সোণ্টি ৰৰা। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা অসমীয়া বিষয়ত স্নাতকোত্তৰ। সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ নাটকৰ বিষয়ত গৱেষণাত ৰত। ঘাইকে লেখিকা আৰু গল্পকাৰিকা। সম্প্ৰতি গোলাঘাটৰ সৰুপথাৰ মহাবিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ অধ্যাপিকা। ঠিকনা

ঃ গোলাঘাট জগত গোস্বামী পথ, চানমাৰী, ডাকঘৰ – গোলাঘাট, জিলা – গোলাঘাট (অসম)। দূৰভাষ ঃ ৯৪৩৫৪৬৪৫৪৬।

শান্তিছায়া শইকীয়া ঃ জন্ম যোৰহাটৰ ঢেকীয়াখোৱাত, ১৯৪৭ চন। স্কুলীয়া শিক্ষা কাকজান হাইস্কুল আৰু কলেজীয়া শিক্ষা যোৰহাটৰ দেৱীচৰণ বৰুৱা ছোৱালী মহাবিদ্যালয়ত। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিষয়ৰ স্নাতকোত্তৰ আৰু যোৰহাট স্নাতকোত্তৰ প্ৰশিক্ষণ মহাবিদ্যালয়ৰ শিক্ষাৰ স্নাতক। ঘাইকৈ কবি, গল্পকাৰ আৰু নিবন্ধকাৰ। আবৃত্তি-শিল্পৰ লগত দীৰ্ঘদিন জড়িত শ্ৰীযুতা শইকীয়াৰ আবৃত্তি বিষয়ক প্ৰকাশিত গ্ৰন্থখন হৈছে – *আবৃত্তি অভিবিন্যাস*। অন্যান্য গ্ৰন্থসমূহ – (উপন্যাস) *যুগনায়ক*, *উৰ্বৰ উপত্যকাৰ উৰ্মি*, (গল্প সংকলন) *গুৱাহাটী ডট্ কম* (২০০৭) ইত্যাদি। হাইস্কুলীয়া শিক্ষকতাৰে কৰ্মজীৱন আৰম্ভ কৰা শ্ৰীমতী শইকীয়াই যথাক্ৰমে কাকজান আৰু মৰিয়নী মহাবিদ্যালয়ত অধ্যাপনা কৰিছিল। বৰ্তমান নামৰূপ ব্ৰহ্মপুত্ৰ ভেলী সাৰ নিগম উচ্চতৰ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ৰ শিক্ষয়িত্ৰী আৰু নামৰূপ বি. এড. কলেজৰ অধ্যাপিকা। দূৰভাষ ঃ ৯৪৩৫১৩৯৩২৮।

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা ঃ জন্ম ১৯১৯ চনত (মৃত্যু ২০০১ চন)। শিক্ষা বি. এল.। প্ৰথমতে গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ উচ্চ পদস্থ বিষয়া হিচাপে কৰ্মজীৱন আৰম্ভ কৰি পাছলৈ অসম চৰকাৰৰ তথ্য আৰু জনসংযোগ বিভাগৰ সঞ্চালক হিচাপেও কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰে। ঘাইকৈ নাটকৰ ব্যৱহাৰিক আৰু তাত্ত্বিক – এই দুয়ো দিশৰ লগত দীৰ্ঘদিন ধৰি জড়িত ব্যক্তি। নাট্যকাৰ, অভিনেতা, পৰিচালক, নাট সমালোচক, নিবন্ধকাৰ আৰু সৃষ্টিশীল লেখক। উল্লেখযোগ্য নাটসমূহ হৈছে – *দুপৰ নিশা*, *জবালা*, *সেতু*, *মৃণালমাহী*, *ফুলকলি*, *সিংহগড়*, *কল্পনাৰ মৃত্যু*, *চাকৈ-চকোৱা*, *শিখা*, *জ্যোতি-ৰেখা*, *আনাৰকলি*, *কুনাল-কাঞ্চন*, *বাণাদিল*, *নায়িকা নাট্যকাৰ*, *অংগীকাৰ*, *বৰাহ মিহিৰ*, *সংলাপ বিহীন কাৰ্য*, *ধৰালৈ যিদিনা নামিব সৰগ*, *অন্তিম সংগীত*; (অনুবাদ নাটক) *বনহংসী*, *ৰজা ইডিপাচ*, *ওথেলো*, *মেকবেথ*, *এন্টিগণি* ইত্যাদি। ইয়াৰ উপৰিও অন্যান্য গ্ৰন্থসমূহ হৈছে – (আলোচনাত্মক) *পঞ্জাৱৰ লোককথা*, *সংবাদ সেৱাৰ কথা*, *নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ* (১৯৬০), *নাট্যকাৰ ৰবীন্দ্ৰনাথ* (১৯৬৫), *মঞ্চ প্ৰতিভা* (১৯৮০), *বাৰটোল্ট্ ব্ৰেখ্ট* (১৯৮০), *আধুনিক নাট্য-চিন্তা* (১৯৮৮), *Assamese Theatre* (১৯৯৬), *A Free Press In Democracy*, *প্ৰাচীন সংস্কৃত নাটক* (১৯৯৭), *অসমীয়া নাটকত দেশপ্ৰেম*, (উপন্যাস) *অনাগতা*, *বিশ্ববিখ্যাত চুটিগল্প* (সম্পাদিত) ইত্যাদি। নাটক, সমালোচনা, গল্প, উপন্যাস, কবিতা আদি বিভিন্ন বিষয়ত প্ৰায় তিনি কুৰিৰো অধিক গ্ৰন্থৰ প্ৰণেতা।

অসম চৰকাৰৰ শিল্পী পেঞ্চনাৰ, নাট্য প্ৰভাকৰ উপাধিৰ গৰাকী বৰুৱাই ১৯৮৬ চনত ৰাষ্ট্ৰীয় 'সংগীত নাটক অকডেমি'ৰ বঁটা, Monograph on Assamese Theatre as a performing art -ৰ বাবে ১৯৯০-৯১ চনত ভাৰত চৰকাৰৰ মানৱ সম্পদ মন্ত্ৰালয়ৰ জ্যেষ্ঠ গৱেষণা বৃত্তি আৰু ১৯৯৩ চনত শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ বঁটা লাভ কৰে।

সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ : জন্ম দেৰগাঁৱত। ঘাইকৈ অপেছাদাৰী নাট্যকৰ্মৰ লগত জড়িত। কবি, গল্প লেখক, নাট্যকাৰ, অভিনেতা, ঔপন্যাসিক আৰু নাট-পৰিচালক। অনাতাঁৰ নাট *মধুৰতম সময়ৰ* জৰিয়তে অসম জোৰা খ্যাতি লাভ। উল্লেখযোগ্য নাট্যসৃষ্টি – *দ্ৰৌপদীৰ পৰিয়াল*, *কবিতাৰ মৃত্যু*, *অন্তৰ্বাণ* ইত্যাদি কাব্য, *বাঘমৰ*, *জলকুঁৱৰী*, *অন্যায়-ন্যায়* ইত্যাদি; অন্যান্য প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ : *প্ৰতিবিপ্লৱী গল্প* (গল্প সংকলন) আৰু *প্ৰেম আৰু দলং* (উপন্যাস) ইত্যাদি। দূৰভাষ : (০৩৭৬)২৩৮১২১৯, ৯৪৩৫৮৯৪৩৬৮।

হৰেন্দ্ৰ নাথ বৰঠাকুৰ : জন্ম শিৱসাগৰৰ ম'হখুটিত, ১৯৪৩ চনত। পিতৃ লক্ষীনাথ বৰঠাকুৰ আৰু মাতৃ গুণবালা দেৱী। তিনিচুকীয়া মহাবিদ্যালয়ৰ স্নাতক। ঘাইকৈ নাট্যকাৰ, কবি, আলোচক। কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাটক – *বজাৰ দেউল*, *অমাতৰ মাত*, *বালিমাহীৰ কথা*, *প্ৰেটকৰ্ম*, *পলৰীয়া প্ৰতিধ্বনি*, *বজৰৰ বাতৰি* ইত্যাদি। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থ – *বিজ্ঞানে আনিব জোৱাৰ*, *সোণালী দিন জোনালী ৰাতি* (কবিতা), *অসমীয়া শিশু নাট্য প্ৰসঙ্গ*, *বজাৰ দেউল আৰু অমাতৰ মাত* (শিশুনাট), অনুবাদ-গ্ৰন্থ : *পলৰীয়া প্ৰতিধ্বনি*, *মই কিয় নাস্তিক হ'লো* ইত্যাদি। ঘাইকৈ বাটৰ নাটৰ বাবে খ্যাত সমাহাৰ নাট্যগোষ্ঠীৰ প্ৰতিষ্ঠাতা। তিনিচুকীয়াৰ চেনাইৰাম উচ্চতৰ মাধ্যমিক বিদ্যালয়ৰ অৱসৰপ্ৰাপ্ত শিক্ষক। ঠিকনা : গান্ধী নগৰ, মাকুম, ডাক – মাকুম, জিলা – তিনিচুকীয়া (অসম)। দূৰভাষ : (০৩৭৪)২৩৪৫৮০১।

হিল্লোল কুমাৰ পাঠক : জন্ম বঙাইগাঁৱত, ১৯৭৮ চনত। পিতৃ শ্ৰীযুত পূৰ্ণানন্দ পাঠক আৰু মাতৃ শ্ৰীযুতা প্ৰণীতা পাঠক। গুৱাহাটীৰ ভোলানাথ বৰুৱা মহাবিদ্যালয়ৰ পৰা স্নাতক আৰু পুণা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা ইংৰাজীত স্নাতকোত্তৰ ডিগ্ৰী লাভ। ঘাইকৈ সাংবাদিক, নিবন্ধকাৰ আৰু নাট্য সমালোচক। সম্প্ৰতি *সাদিন* কাকতৰ উপ-সম্পাদক। ঠিকনা : কণিকা এপাৰ্টমেণ্ট, শঙ্কৰ নগৰ, নিউ গুৱাহাটী। দূৰভাষ : ৯৮৬৪০৯২০৭৮।

* * *

পথাৰ, (সামাজিক-সাংস্কৃতিক কৰ্ষণ-ভূমি) ঃ এক চমু পৰিচয়

'পথাৰ'। এই নামটোতে লুকাই আছে সৃষ্টিৰ অপাৰ সম্ভাৱনা, কৃষকৰ আজন্মৰ সপোন। শাওনৰ পথাৰে বৰণ সলাই আহিন হয়, আহিনে বৰণ সলাই আঘোণ ৰূপে পৰিপূৰ্ণ কৰে কৃষকৰ পথাৰৰ সপোন। যিদৰে পথাৰ কৃষকৰ সপোনৰ আধাৰ, সেইদৰে এখন উৰ্বৰ সাংস্কৃতিৰ পৃথিৱীৰ সৃষ্টিৰ বাবে এদল সংস্কৃতিবান লোকৰ সপোনৰ আধাৰ হৈছে 'পথাৰ'। সামাজিক-সাংস্কৃতিক কৰ্ষণ-ভূমি 'পথাৰ'ৰ লক্ষ্যই হৈছে মানুহ, সমাজ আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰগাঢ় আত্মিয়তাৰ বন্ধনেৰে দেশ, জাতি, সমাজ আৰু মানুহৰ সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক দিশৰ উৎকৰ্ষ সাধন কৰা। 'পথাৰ'-এ বিশ্বাস কৰে যে, যি সংস্কৃতিয়ে মাটি আৰু মানুহৰ কেঁচা ঘামৰ গোন্ধ আৰু পথাৰৰ বোকা-পানীৰ সংস্পৰ্শ লাভ কৰিব নোৱাৰে সেই সংস্কৃতি সমাজ আৰু মানুহৰ উমাল বুকুৰ নিবিড় সান্নিধ্যৰ পৰাও বঞ্চিত হয়।

১৯৯৪ চনত ডিব্ৰুগড়ত আজীৱন নাট্যকৰ্মী দীপজ্যোতি কাকতিৰ নেতৃত্বত 'পথাৰ'-এ জন্মলাভ কৰে। জন্মৰে পৰা 'পথাৰ'-এ অক্ৰান্তভাৱে সংস্কৃতিৰ পথাৰখন উৰ্বৰ কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা চলাই আহিছে। জন্মৰ পাছতে দীপজ্যোতি কাকতিৰ পৰিচালনাত *কটা ঢোলৰ হেও* নামৰ পূৰ্ণাংগ নাটখনেৰে ডিব্ৰুগড় জিলা পুথিভঁৰাল প্ৰেক্ষাগৃহত 'পথাৰ'-এ আত্মপ্ৰকাশ কৰে। জিলা পুথিভঁৰালৰ প্ৰেক্ষাগৃহত উক্ত নাটখন একেৰাহে তিনি নিশা সফল মঞ্চায়ন হয়! ইয়াৰ পাছতে শ্ৰীকাকতি আৰু পবিত্ৰ চেতিয়া পৰিচালনাত ডিব্ৰুগড়, যোৰহাট, জাজীমুখ আদিৰ গ্ৰামাঞ্চলত 'পথাৰ'-এ কেইবাটাও নাট কৰ্মশালা আৰু অন্তৰংগ নাট্যানুষ্ঠানৰ নিবেদন কৰে। ১৯৯৫ চনত 'টেঙাখাত অগ্ৰগামী সংঘ'ৰ উদ্যোগত 'পথাৰ'-ৰ দুই ৰথী দীপজ্যোতি কাকতি আৰু পবিত্ৰ চেতিয়াই এটি তিনিমহীয়া নাট্য কৰ্মশালা পৰিচালনা কৰি স্থানীয় শিল্পীসকলক লৈ *কাবেঙৰ লিগিৰী* আৰু *কুলধৰ চেতিয়া কুন হ'ল* নামৰ পূৰ্ণাংগ নাট দুখন অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত পৰিবেশন কৰে। সেই সময়তে টেঙাখাতৰ উদ্যমী নাট্যকৰ্মী ৰূপলাল গগৈ, নিতুল গগৈ, দিগন্ত হাজৰিকা, দীপক গগৈ আদি বহু কেইজন 'পথাৰ'ৰ সান্নিধ্যলৈ আহে আৰু এইসকল ব্যক্তিৰ সহযোগত 'পথাৰ'ক 'দ্য থিয়েটাৰ এণ্ড ৰিচাৰ্চ চেন্টাৰ' (The theatre and research centre)-বুলি উন্নীত কৰা হয়। অৱশ্যে ইয়াৰ পাছতে ব্যক্তিগত নাট্যকৰ্মৰ খাতিৰতে দীপজ্যোতি কাকতি গুৱাহাটীলৈ আৰু পবিত্ৰ চেতিয়া চাকৰিসূত্ৰে স্থায়ীভাৱে দুলীয়াজানলৈ গুচি আহিব লগা হোৱাত নেতৃত্ব বা যোগাযোগৰ অভাৱতে হওক 'পথাৰ'ৰ ধাৰাবাহিকতা ব্যাহত হৈ পৰে। পৰৱৰ্তী কালছোৱাত পবিত্ৰ চেতিয়াৰ উদ্যোগতে দুলীয়াজান, টেঙাখাত, চাবুৱা, ডিব্ৰুগড় আদি ঠাইৰ নাট্যকৰ্মীৰ সহযোগত ২০০২ চনৰ জুলাই মাহত দুলীয়াজানৰ ক্লাব প্ৰেক্ষাগৃহত শ্ৰীযুত দীপ্তিদয়াল থাউণ্ডৰ সভাপতিত্বত অনুষ্ঠানটোক পুনৰ 'পথাৰ, সামাজিক-সাংস্কৃতিক কৰ্ষণভূমি, অসম' নামেৰে নৱ ৰূপত গঠন কৰা হয়। সভাপতি আৰু সাধাৰণ সম্পাদক হিচাপে যথাক্ৰমে ড° বিমল কুমাৰ শৰ্মা

আৰু পবিত্ৰ চেতিয়াই এই নতুন অনুষ্ঠানটোৰ গুৰিটো ধৰে। তেতিয়াৰে পৰা বৰ্তমানলৈকে 'পথাৰ'ৰ প্ৰতিটো পদক্ষেপতে আগভাগ লৈ সেৱা আগবঢ়াই অহা অসমৰ বিভিন্ন ঠাইৰ কেইজনমান ব্যক্তি হৈছে, সৰ্বশ্ৰী নৱজ্যোতি ভূঞা, বিকেশ থাউণ্ড, ৰফিকুল হোছেইন, সঞ্জীৱ শৰ্মা, দীপ্তিদয়াল থাউণ্ড, দিগন্ত দত্ত, জয়ন্ত দত্ত, নিতুল গগৈ. অসীম শৰ্মা, নীলিম চেতিয়া, দুলাল আচাৰ্য, পাৰ্থ বেনাৰ্জী, জয়ন্ত ডেকা, কুশল ডেকা, সপোনজ্যোতি ঠাকুৰ, সিদ্ধাৰ্থ মুখাৰ্জী, মৃণাল কুমাৰ বৰা ইত্যাদি।

'পথাৰ'ৰ নৱ জন্মৰ পাছত প্ৰথম পদক্ষেপ আছিল পূৰ্ণাংগ নাট *অসুৰ*। পবিত্ৰ চেতিয়াৰ পৰিচালনাত *অসুৰ*ৰ মঞ্চায়নে লাভ কৰা সাফল্যই 'পথাৰ'ৰ পৰৱৰ্তী সময়ৰ বিভিন্ন কাৰ্যসূচীৰ বাবে অনুপ্ৰেৰণা হয়। 'পথাৰ'ৰ কবিতাভিনয় *পগলা খেতিয়ক* আৰু অন্তৰংগ নাট প্ৰদৰ্শন *ছন্দিত গদ্যত এপিয়লা মদ্য অথবা পদ্য অথবা নৈবেদ্য* – দুয়োটা অনুষ্ঠানে তেল নগৰী দুলীয়াজানৰ সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰখনত এক নতুনত্বৰ সংযোজন বুলি ক'লেও বঢ়াই কোৱা নহ'ব। ২০০২-০৩ চনৰ ডিচেম্বৰ-জানুৱাৰীত 'পথাৰ'-এ আয়োজন কৰা নতুন দিল্লীৰ 'ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়'ৰ পৰিচালনাৰ এমহীয়া থিয়েটাৰ কৰ্মশালাত অসমৰ ভিন্ন প্ৰান্তৰ ২৫ গৰাকী যুৱক-যুৱতীয়ে অংশ গ্ৰহণ কৰে। এই কৰ্মশালাৰ শিক্ষকসকলৰ দ্বাৰা অভিনীত *সিন্ধুনদীৰ প্ৰহৰী* নাটকখনে দুলীয়াজানৰ দৰ্শকৰ হৃদয়ত নাটক সম্বন্ধে নতুন ছাপ বহুৱাবলৈ সক্ষম হৈছিল। সেই একে বছৰতে 'পথাৰ'-এ গাঁৱৰ শিশুহঁতৰ প্ৰতিভাক বিকশিত কৰাৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি 'ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়'ৰ পৰিচালনাত এটি এমহীয়া 'শিশুনাট কৰ্মশালা'ৰ আয়োজন কৰে। টিপলিং 'নৱজ্যোতি সংঘ'ৰ সহযোগত দুলীয়াজান জাতীয় বিদ্যালয়ত অনুষ্ঠিত কৰা এই কৰ্মশালাত গ্ৰামাঞ্চলৰ মুঠ ৫৫টি শিশুৱে অংশ গ্ৰহণ কৰে। এই কৰ্মশালাৰ শিক্ষাৰ্থী শিশুসকলে *যাদুকৰ, ৰাজকুমাৰী আৰু কলদেৱী* নামৰ এখন শিশুনাট সফলভাৱে মঞ্চস্থ কৰে। ইয়াৰ পাছত শিশুসকলক লৈ 'পথাৰ'-এ নিজা উদ্যোগত এটা আৰু দুলীয়াজান কেন্দ্ৰীয় নামঘৰৰ সহযোগত আন এটা নাট কৰ্মশালা অনুষ্ঠিত কৰে। এই শিশুনাট কৰ্মশালাৰ অন্তত জয়ন্ত ভূঞাৰ পৰিচালনাত *নীলা চৰাই* আৰু জয়ন্ত ভূঞা, পবিত্ৰ চেতিয়াৰ যৌথ পৰিচালনাত *বুঢ়া বজাৰ বুদ্ধি* নামৰ দুখন শিশুনাট সফলভাৱে মঞ্চায়ন কৰা হয়। 'পথাৰ'ৰ দ্বাৰা বিভিন্ন সময়ত মঞ্চস্থ কৰা অন্য কেইখনমান উল্লেখযোগ্য নাট হৈছে – পাৰ্থ বেনাৰ্জীৰ পৰিচালনাৰে *ৰজা যিদিনা মাক হ'ল*, পবিত্ৰ চেতিয়াৰ পৰিচালনাত *এজাক জোনাকীৰ জিল্-মিল, এজন আততায়ীৰ অপমৃত্যু* আদি। এই কেউটা মঞ্চায়নেই ইতিমধ্যে বিভিন্ন মহলত প্ৰশংসা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ২০০৪ চনৰ পৰা পথাৰ-এ আৰম্ভ কৰে 'ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া সোঁৱৰণী নাট সমাৰোহ'। এই সমাৰোহৰ চাৰিটা বৰ্ষত ইতিমধ্যে অসমৰ বিভিন্ন প্ৰান্তৰ বহুকেইটা নাট্য সংগঠনে সৰ্বমুঠ ১৭খন নাটক মঞ্চস্থ কৰিছে। স্বৰ্গীয় শইকীয়াৰ আদৰ্শ আৰু কৰ্মৰে অনুপ্ৰাণিত হৈ 'পথাৰ'-এ আয়োজন কৰা এই নাট সমাৰোহৰ প্ৰথম বাৰ্ষিকতেবাহি হোৱা ধনৰ ৪০ হাজাৰ টকা স্বৰ্গীয় শইকীয়াদেৱৰ সপোনৰ প্ৰকল্প 'আৰোহণ'লৈ আগবঢ়োৱাৰ পৰাটো চলুকীয়া অনুষ্ঠানটোৰ পক্ষে অন্য এক সাফল্যৰ খতিয়ান।

'পথাৰ'-এ জন্মলগ্নৰে পৰা শিশুসকলৰ প্ৰতিভা বিকাশ তথা তেওঁলোকৰ পৰা নবীন

নাট্যকৰ্মী সৃষ্টিত গুৰুত্ব আৰোপ কৰি আহিছে। এই উদ্দেশ্য আগত ৰাখি ২০০৩ চনৰ পৰা ‘একছৰীয়া শিশু নাট-চৰ্চা’ শীৰ্ষক এক স্থায়ী নাট্য পাঠ্যক্ৰম পৰিচালনা কৰি অহা হৈছে। এই পাঠ্যক্ৰমত শিশুসকলৰ উপযোগীকৈ অভিনয়-শিল্প, শাৰীৰিক ব্যায়াম আৰু অভিনয়ৰ লগত জড়িত আনুষংগিক দিশসমূহৰ লগতে কবিতা আবৃত্তি, গল্প কোৱা আদি বিষয়সমূহো সামৰি লোৱা হৈছে। দেওবৰীয়া এই পাঠ্যক্ৰমৰ শিশু-শিল্পীসকলক লৈ যশস্বী অভিনেতা সিদ্ধাৰ্থ মুখাৰ্জীৰ পৰিচালনাত নৱেন পাটগিৰিৰ শিশুনাট *ন’ (No)*, তৰুণ নাট্যকৰ্মী মৃণাল কুমাৰ বৰাৰ পৰিচালনাত কবি-সাহিত্যিক নৱকান্ত বৰুৱাৰ শিশুনাট *মই টুনিয়ে টুনটুনালো* আৰু *বুঢ়া-বুঢ়ী আৰু শিয়াল*, ২০০৭ চনত জয়ন্ত ভূঞাৰ পৰিচালনাত *আমাক অকণি আকাশ দিয়া*, জয়ন্ত ভূঞা আৰু পলি গগৈৰ পৰিচালনাত বি. ভি কাৰান্থৰ নাট *কুৰুৰাম* আদি শিশুনাটক ‘পথাৰ’ৰ মঞ্চত মঞ্চস্থ কৰা হৈছে। সেইদৰে ‘পথাৰ’-এ বিভিন্ন সময়ত চুটিনাট, কবিতাভিনয়, মূকাভিনয় আদিৰে সমৃদ্ধ অন্তৰংগ সন্ধিয়াও অনুষ্ঠিত কৰি আহিছে। ‘আহাৰৰ এসন্ধ্যা’, ‘ভৰ বাৰিষাত পথাৰৰ ফচল’, ‘পথাৰৰ অনন্য এসন্ধ্যা’, ‘পথাৰৰ হাস্য-মূক-ব্যংগ এসন্ধ্যা’ আদি এনে অগতানুগতিক অনুষ্ঠানে দৰ্শকক ভিন্ন স্বাদ প্ৰদান কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ইয়াৰ উপৰিও অসমৰ প্ৰথিতযশা কবি, নাট্যকাৰ, পৰিচালক ৰফিকুল হোছেইনৰ পৰিচালনাত অন্তৰংগ নাট্যচৰ্চা কাৰ্যসূচীৰ জৰিয়তে বিখ্যাত নাট্যকাৰ মোহন ৰাকেশৰ *আধে-অধূৰে*, পৱিত্ৰ চেতিয়াৰ পৰিচালনাত শম্ভু মিত্ৰৰ নাট *কাঞ্চনৰংগ*, মুম্বাইৰ এ.চি.এম.ই থিয়েটাৰৰ সাগৰিকাৰ পৰিচালনাত বিবেক মিশ্ৰৰ একক প্ৰদৰ্শনীৰ কাৰ্যসূচী ‘নাটঘৰ’ ‘পথাৰ’ৰ সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰত অনবদ্য সংযোজন বুলিব পাৰি। ‘পথাৰ’ৰ এই সফল মঞ্চায়ন নাটকসমূহে দুলীয়াজানৰ বাহিৰেও অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত ৰাইজৰ পৰা সমাদৰ লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। বিশেষকৈ তৰুণ নাট্যকৰ্মী জয়ন্ত ডেকাৰ পৰিচালনাত ‘পথাৰ’ৰ ‘হাস্য-মূক-ব্যংগ এসন্ধ্যা’, পৱিত্ৰ চেতিয়াৰ পৰিচালনাত *কাঞ্চনৰংগ*, *এজন আততায়ীৰ অপমৃত্যু* আদি নাটকে অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত সফলতা বুটলিছে। আনহাতে অইল ইণ্ডিয়া লিমিটেডৰ আয়োজনত বাটৰ নাট *কপাল*ত ‘পথাৰ’ৰ শিল্পীসকলে ডিব্ৰুগড় আৰু তিনিচুকীয়া জিলাৰ বিভিন্ন স্থানত অভিনয় কৰি সমাদৰ লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। নাট্যচৰ্চাৰ সমান্তৰালকৈ ‘পথাৰ’ৰ শিল্পীসকলে একাংক নাট আৰু ছঁবি প্ৰতিযোগিতাতো অংশ গ্ৰহণ কৰি আহিছে। শেহতীয়াকৈ ‘পথাৰ’ৰ সদস্য আৰু শুভাকাংক্ষীসকলৰ ইচ্ছাক সন্মান জনাই পদ্ম ৰাজকোঁৱৰৰ ৰচিত আৰু প্ৰহ্লাদ গগৈ পৰিচালিত একাংকিকা *স্বপ্ন, সত্য আৰু বাস্তৱ* অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত মঞ্চায়ন কৰা হয়। ‘পথাৰ’ৰ এই নাট্য তথা সাংস্কৃতিক যাত্ৰা অব্যাহত ৰাখিবলৈ ইয়াৰ কৰ্মকৰ্তাসকল দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ। এই ক্ষেত্ৰত অনুষ্ঠানটিক আগবাঢ়ি যোৱাত যিসকল ব্যক্তিয়ে অনুপ্ৰাণিত কৰি আহিছে সেইসকলৰ ওচৰত ইয়াৰ কৰ্মকৰ্তাসকল চিৰ দিনেই কৃতজ্ঞ হৈ থাকিব।

– জয়ন্ত ভূঞা

* * *